

Jacques Stehman

Histoire de la Musique européenne

des origines à nos jours

NOTRE COUVERTURE

« La Joueuse de luth », par le Maître des Demi-Figures (XVIe siècle, Collection privée).

Histoire de la Musique européenne

Jacques Stehman

Histoire de la Musique européenne

des origines à nos jours



Ce volume est le soixante-septième de la collection
marabout université
dirigée par
Jean-Jacques Schellens et Jacqueline Mayer.

La maquette des hors-texte
est d'Yvan Robert.

Sources de l'iconographie : voir page 254.

Les collections Marabout sont éditées et imprimées par GERARD & C°, 65, rue de Limbourg, VERVIERS (Belgique). — Le label Marabout, les titres de collections et la présentation des volumes sont déposés conformément à la loi. Correspondant général à **Paris** : L'INTER, 118, rue de Vaugirard, Paris VI. — Gérant exclusif et Distributeur général pour les **Amériques** : D. KASAN, 226, EST, Christophe Colomb, Québec - P.Q., Canada. — Distributeur en **Suisse** : Editions SPES, 1, rue de la Paix, Lausanne.

Une lacune de nombreuses Histoires de l'Art est d'ignorer la musique, tout comme une lacune de certaines Histoires de la Musique est d'isoler le phénomène musical d'un monde où il fut cependant toujours incrusté, pourrait-on dire. Car une œuvre d'art n'est pas due à la seule impulsion de son auteur : celui-ci obéit, consciemment ou non, à un ordre social ou moral, religieux ou esthétique, à un certain état des idées qui l'entourent et qui façonnent l'âme et le visage d'une époque, dont il sera à la fois le témoin et l'interprète. Musiques primitives ou savantes, religieuses ou profanes, antiques ou modernes, obéissent à ces lois.

L'un des musicologues les plus éminents que compte la France, Jules Combarieu (1859-1915) a pu écrire en 1913 : « Pourquoi faut-il qu'en France, aujourd'hui encore, et dans vingt ouvrages signés de noms illustres, la rubrique « Histoire de l'Art » ne désigne pas autre chose qu'une histoire des arts du dessin ? A quelle place inférieure ou étrangère, à quel ordre d'études abandonnent-ils la musique, ceux qui, après avoir adopté une telle enseigne, croient pouvoir ignorer les musiciens ? »

On s'apercevra qu'un demi-siècle n'a rien changé à cela, et que les Histoires de l'Art demeurent toujours compartimentées. C'est pourquoi il nous a paru utile, dans les limites du petit ouvrage que voici, de rappeler pour chaque époque les liens qui unissent la musique aux autres arts et à la vie de son temps.

J.S.

I

DEFINITIONS

Le destin européen de la musique

L'histoire que nous allons évoquer ici est celle de la musique *européenne.* Doit-on considérer qu'il y ait là quelque injustice ? Non pas ; la musique existe dans tous les pays non-européens, depuis l'Antiquité, selon deux tendances souvent parallèles ou complémentaires : ou elle évolue, devient savante, s'inspire finalement de la technique occidentale, ou fidèle à ses traditions religieuses et populaires, elle demeure rituelle et primitive. Un peuple ne saurait renoncer à cette musique traditionnelle sans perdre son âme : elle est la source de sa civilisation propre. Dans de nombreux pays on remarque une survivance permanente de la musique traditionnelle (musique folklorique, que les spécialistes appellent « ethnique »), tandis qu'une autre musique, d'inspiration européenne, relie ces mêmes pays aux grands courants artistiques qui traversent le monde. Le danger est que cette musique devienne purement académique et impersonnelle, se bornant à imiter les procédés des grands compositeurs occidentaux. Mais l'intérêt, plus évident, est que ces musiciens ont la possibilité de créer une musique « savante » imprégnée d'éléments traditionnels (rythmes et mélodies) où ils peuvent exprimer le caractère authentique de leur pays en un langage universellement compris, et au niveau des plus grandes œuvres d'art.

Observons la musique populaire espagnole ou grecque, la musique traditionnelle arabe, balinaise, indienne du

Mexique, chinoise ou japonaise, partout c'est le même phénomène : ou bien elle s'est assimilé la technique et l'esprit européens et a perdu son caractère national, ou bien elle a gardé tous ses caractères en se préservant de l'évolution. Ce n'est que depuis une centaine d'années, avec l'apparition des « Ecoles nationales » qui ont découvert le folklore, que celui-ci se mêle à la musique savante. Plus près de nous, ce n'est que depuis quelques dizaines d'années à peine que des musiciens brésiliens, mexicains, japonais, américains noirs, etc... ont réussi à mêler les éléments les plus purs de leur musique aux éléments techniques et esthétiques de notre culture musicale pour en faire des œuvres intéressantes et neuves.

Bien entendu la musique folklorique accédant au niveau d'une œuvre d'art ne peut remplacer l'élément fonctionnel qui existe dans toute musique traditionnelle : et qui est la soumission de la musique à la célébration d'un rite : pour citer un exemple, les plus belles pages d'un Manuel de Falla sont des œuvres d'art, empreintes d'un profond caractère national, évoquant avec précision ce qu'est l'Espagne ; mais en aucun cas elles ne sauraient remplacer le flamenco populaire qui traduit à l'état pur par les battements de mains, les claquements de talons, les mélopées et les cris, le besoin des danseurs et de ceux qui les entourent activement d'exprimer leur être profond. Un exemple encore : les « Choros » d'un Villa-Lobos au Brésil ou la « Sinfonia india » d'un Carlos Chavez au Mexique sont des stylisations de concert tout comme les œuvres de Bartok ou d'autres ; elles expriment admirablement tous les caractères authentiques d'une musique traditionnelle, mais leur existence est parallèle, et cette musique traditionnelle continue à exister par ailleurs.

Le destin de la musique, telle que nous allons l'envisager, est donc européen, parce que c'est l'Europe qui a produit cette culture musicale universelle et l'a enseignée au monde. Aux multiples systèmes musicaux en usage dans l'Antiquité, elle substituera peu à peu un système codifié qui deviendra un *langage* dont les conventions seront admises. Mille éléments entourent ce fait et en confirment la force : le rayonnement de l'Egli-

se chrétienne et par conséquent de son chant ; le rôle de quelques grandes abbayes et de quelques grandes cités, dont Paris depuis le Moyen Age, avec leur influence qui s'étendit à tout l'Occident. L'héritage grec puis romain s'est transmis, modifié, mais l'Europe s'est basée sur lui pour explorer infatigablement l'univers musical et établir une grande langue universelle.

L'histoire de cette musique est inséparable de l'histoire et des vicissitudes de l'Europe. Religieuse d'abord, puis se séparant au Moyen Age en deux branches bien distinctes : la musique de l'Eglise et celle du peuple, elle suit l'évolution des idées et des goûts, elle exprime l'état des esprits à un moment donné, elle répond aux besoins d'une société (divertissements, protocole, etc.), elle accuse les bouleversements des crises politiques ou morales.

A partir d'un vaste faisceau de musiques issues de l'antiquité orientale, l'Eglise chrétienne fixera l'attention des fidèles sur une musique chantée, simple, dépouillée de tout sensualisme, et qui va — parallèlement au rayonnement progressif de cette église — rayonner à son tour, imprégner les âmes, pénétrer les esprits, façonner l'inspiration musicale. Le lent cheminement de cette musique est lié au cheminement de la civilisation occidentale. C'est à partir de la cantilène grégorienne que s'élèvent les premiers essais de la polyphonie ; c'est par les Messes, les motets, que le langage musical s'orne, s'enrichit. La science musicale s'est exercée sur la musique religieuse ; et la musique religieuse a transmis à la musique profane tout son savoir.

Sur le robuste tronc grégorien qui poussa le premier, de multiples branches jaillirent et s'étendirent ensuite ; toute notre musique en découle et c'est principalement entre la France, l'Italie, l'Allemagne que s'opéra cette évolution.

L'essence de la musique

La musique a d'abord été le langage magique de l'homme primitif, son recours aux divinités. Ensuite, elle fut science, avec les mathématiques et l'astrono-

mie. Pendant de longs siècles elle demeura prière. Enfin, se mêlant au monde profane, elle devint un art, un divertissement aussi, ce qui lui apporta un considérable enrichissement, parfois purement matériel. (Un orchestre aux sonorités somptueuses ne sera pas nécessairement plus « riche » qu'une seule mélodie intensément expressive.)

Mais à partir du moment où la musique devient un art, les lois de l'esthétique vont conditionner son évolution, tandis que précédemment, depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Age, seules les lois de la morale commandaient : en effet, qu'elle soit magie ou prière, la musique rituelle obéit à des règles éthiques précises.

Il y a donc *deux grands âges* de la musique, englobant chacun une évolution aux multiples visages à l'intérieur d'un domaine bien défini : l'âge religieux et l'âge esthétique. Le Moyen Age forme pratiquement la charnière entre ces deux stades. De toutes les civilisations les plus sommaires ou les plus reculées juqu'au Moyen Age, l'homme a vécu l'âge religieux de la musique. Depuis environ huit siècles, nous vivons son âge esthétique.

Si la musique est un rituel, le langage sacral de l'homme, et le plus libre de toute référence réaliste en ce qu'il exprime le monde de l'irrationnel plus directement que la littérature ou la peinture, elle est également un phénomène dont les éléments doivent être connus.

De quoi est faite la musique, comment se manifeste le phénomène sonore hautement organisé de notre civilisation, et quelle en est la signification ? Il est temps, au milieu du XX[e] siècle, d'abandonner la définition de Jean-Jacques Rousseau : « La musique est l'art de combiner les sons de façon agréable à l'oreille ». Emanant d'un philosophe dont les vues à cet égard furent souvent discutables, elle enserre la musique dans des limites où l'on reconnaît les impératifs du style galant. Or, la « musique aimable » n'est qu'un aspect de la musique tout entière. Comment, d'après ces conventions du XVIII[e] siècle, juger un chant guerrier de l'Antiquité, une monodie grégorienne, une aria de Monteverdi, une page de Beethoven, Berlioz, Strawinsky, Bartok ? Comment apprécier tous ces musiciens qui n'ont pas eu pour but

d'être « agréables à l'oreille », selon ce critère, mais d'exprimer avec intensité les élans d'une collectivité, leurs passions propres, ou encore les diverses possibilités du langage ou de l'architecture sonores ? Or c'est bien grâce au génie de tels novateurs que le domaine de la musique s'est enrichi, élargi. Il est donc impossible de s'enfermer dans des principes sans doute clairs et rassurants, mais que la vie peut toujours démentir.

La musique étant une organisation sonore articulée pareillement à un langage (phrase, ponctuation, rythme, développement d'une idée) ou établie en vue de provoquer une sensation, elle sera intellectuelle ou sensorielle, mais agira toujours sur notre sensibilité. Dans le premier cas, le charme (l'envoûtement) physique du son est soumis à un ordre esthétique et intellectuel, dans le second, il s'exerce librement. Bien entendu cette liberté elle-même se meut dans des cadres fixes. Un exemple familier à chacun le fera comprendre : on sait que l'improvisation libre et totalement « inspirée » des instrumentistes de jazz se déroule selon un canevas harmonique et rythmique très strict. Ce cadre invisible, le musicien ne s'en écarte jamais, et c'est lui qui donne sa cohérence au discours, qui ne serait autrement que désordre et confusion.

On pourrait, pour schématiser, ranger dans une catégorie « intellectuelle » toute la musique classique, où la forme impose son autorité et où le sentiment est stylisé, travaillé : les polyphonistes de la Renaissance, Bach, Haydn, Mozart, Haendel au XVIIIe siècle, un Strawinsky, un Hindemith aujourd'hui, etc. Dans la catégorie « sensorielle », on peut ranger les impressionnistes, les romantiques, les expressionnistes, certains des grands musiciens du siècle baroque. On y adjoindra le jazz, musique d'incantation par excellence. Les traditionnelles appellations de l'apollinien et du dyonisiaque se retrouvent ici. Pour être complet, il faut ajouter une catégorie « spirituelle » comprenant la musique rituelle des peuples primitifs et le chant grégorien de la liturgie catholique. Ici les éléments sensoriels et intellectuels se fondent en un seul. Et si le chant grégorien affiné, décanté, est le reflet d'une vie spirituelle très haute, la mu-

sique rituelle d'un peuple primitif peut refléter une même exigence de dépassement par la foi, dans son mélange ingénu de pureté et d'action sur les sens.

Qu'est-ce que le son ?

Avant d'acquérir une signification quelconque, la musique est un phénomène sonore ; l'exploration de ce phénomène et sa domestication ont produit les systèmes musicaux. La matière sonore est, au départ, une vibration. Cette vibration, venue de n'importe quelle source — corde, peau tendue, tuyau produisant des sons — se transmet à notre oreille. Celle-ci constitue un appareil de réception minuscule et subtil, qui réagit aux fréquences (nombre de vibrations par seconde) allant d'environ 20 à 20 000. Au-dessous de 20 vibrations-secondes se trouvent les infra-sons, au-dessus de 20 000, les ultrasons, qui, sortant du champ de perception de l'oreille, sont donc inaudibles pour l'homme. Dans l'oreille interne se trouve l'« organe de Corti », récepteur des vibrations qui lui parviennent après avoir ébranlé les fibres nerveuses, et qui les transmet au cerveau par le nerf auditif. Une chaîne de transmissions physiques des vibrations se transforme ainsi en transmissions physiologiques : en effet, les fibres auditives aboutissent à une région dite « zone auditive » de la matière grise, ce qui explique que nous transformions les sons reçus de façon purement physique en représentations mentales, images, pensées, souvenirs, etc. C'est ce qui différencie l'homme de l'animal, chez lequel l'audition demeure purement physique.

Cette explication très schématique du phénomène de l'audition permet de comprendre que la musique, et avant elle le simple son, frappe directement un de nos centres nerveux les plus importants et, nous ayant communiqué une sensation physique pure, déclenche instantanément en nous d'une part l'excitation ou l'engourdissement, selon les cas, et d'autre part les pensées ou les représentations les plus cohérentes si elle est organisée en vertu d'un ordre intellectuel ou affectif. A

l'opposé, une musique de forme et d'expression élémentaires ou obsédantes provoque en nous l'ivresse physique. Ces notions sont connues, car chacun sait ce que signifie l'excitation physique d'une musique, ou au contraire l'exaltation spirituelle d'une autre.

Mais la réception du phénomène sonore est ainsi faite que les plus sublimes expressions de l'art le plus achevé nous parviennent en premier lieu sous la forme d'une simple sensation physique ; le génie de l'homme a organisé cette sensation et l'a amenée à participer à l'exercice de nos plus hautes facultés. En analysant brièvement le mécanisme de l'audition musicale, on observe que le son passe par l'oreille externe (conduit auditif), l'oreille moyenne (tympan et chaîne des osselets qui transmet les vibrations) et l'oreille interne (labyrinthe, membrane basilaire contenant 24 000 fibres qui réagissent aux vibrations des osselets, puis organe de Corti, fin de la transmission). La musique étant sensation physique, cette sensation peut être agréable jusqu'à l'extase, ou désagréable jusqu'à la douleur. La musique a ceci de surprenant qu'elle peut exercer une puissance hypnotique, euphorique, exaltante sur nos sens ; elle peut également nous révolter si elle les violente. Toute la signification du message musical jusqu'en ses plus savantes proliférations est contenue dans ce phénomène élémentaire ; et la musique la plus savante, tout comme la plus primitive, est une magie qui agit sur nos sens. Dans l'un des cas elle s'y arrête, dans l'autre elle les dépasse et les contient par le contrôle de la pensée. Il se dégage de tout cela une morale de la musique, et c'est ce que certains peuples des civilisations antiques avaient compris. Notre époque ne tient plus compte de ces données dans l'appréciation de l'œuvre musicale, parce qu'elle a reconnu à l'œuvre d'art en général une pleine liberté, de façon à explorer à fond toutes les virtualités humaines.

La musique se différencie de la peinture ou de la littérature par cette sensation élémentaire. L'émotion que provoque la lecture d'un texte vient essentiellement de l'appréciation intellectuelle que nous en faisons ; de même celle que provoque une œuvre plastique. Dans ces

deux cas, notre sensibilité est touchée par la beauté, l'expression, le charme de l'œuvre, mais l'appréciation de notre intellect est indispensable pour agir sur notre émotivité.

Naissance d'un ordre sonore

Philosophe et mathématicien grec, Pythagore (582-500 av. J.-C.) professait que le principe de tout est dans les nombres. Ses théories le conduisirent à étudier les rapports de vibrations des sons que donne la division d'une corde tendue. Il découvrit ainsi que les principales consonances (octaves et quintes) correspondaient à la division symétrique de la corde et donc au nombre des vibrations. Cette découverte révélait un ordre mathémathique inhérent à la hauteur des sons et indiquant que les rapports de consonance sont tout d'abord des rapports mathématiques de vibrations, et non un principe purement arbitraire de convenance ou de goût. Etendant ses observations, Pythagore établit les rapports qui lui firent parcourir une échelle de sons aux vibrations de plus en plus rapides en partant d'un son fondamental. En d'autres termes, le total des vibrations du son fondamental, en se subdivisant, produit une série de sons allant jusqu'à l'aigu.

La division régulière d'une corde produisant l'octave, la quinte et la tierce, l'accord parfait est donc contenu dans les résonances naturelles d'un son, de même que la gamme de sept sons. C'est ce qui explique que notre système musical ne soit construit sur des principes mathématiques et acoustiques naturels, et que l'accord parfait, base du système, soit une réalité d'ordre physique. L'accord parfait provoque une impression de plénitude et de détente ; la dissonance, une impression de tension ou de malaise. L'harmonie de la consonance et le dramatisme de la dissonance sont des éléments que les musiciens ont utilisés abondamment, chacun ayant une forte influence sur notre psychisme, nos réactions nerveuses, notre imagination, et chacun constituant un des aspects des rapports mathématiques exacts ou im-

parfaits entre vibrations diverses. L'ordre sonore, puis l'ordre musical et enfin l'ordre esthétique sont donc, à l'origine, établis par la nature.

La gamme, alphabet du langage musical

De la division de la corde naît le système des gammes, c'est-à-dire des successions de sons dans un certain ordre, mais par degrés rapprochés. La gamme pythagoricienne (sept sons), a servi de base à l'établissement de notre système musical, non sans de nombreuses transformations dont les plus importantes sont d'abord, entre le Moyen Age et la Renaissance, l'établissement progressif des gammes ascendantes dans la musique profane, en opposition avec les gammes descendantes de la musique religieuse ; puis au XVIIIe siècle, l'établissement de ce que l'on nomme le « système tempéré ». En quelques mots, celui-ci consiste en l'élaboration d'une gamme dont chaque son est fixé conventionnellement selon un nombre de vibrations désormais invariable. L'étalon (le La du diapason qui sert de repère) étant fixé à 870 vibrations-secondes (nombre d'orchestres utilisent aujourd'hui un La de 880, donc légèrement plus haut), on établit l'ensemble des rapports de manière à uniformiser les sons et par exemple à réunir en un seul, deux sons quasi semblables : par exemple Do dièse et Ré bémol, Ré dièse et Mi bémol, Mi dièse et Fa naturel et ainsi de suite. On obtient ainsi une échelle totale de douze sons (les touches blanches et noires du clavier totalisent douze notes) qui constitue le « total chromatique » du système, où les sons sont distants entre eux d'un demi-ton, l'intervalle tempéré le plus clair, le mieux perceptible à l'oreille.

Ce système tempéré (dont le nom vient de ce que l'on a « tempéré » les vibrations, serrant celles-ci, élargissant celles-là pour les ramener aux douze hauteurs conventionnelles) a inspiré à Jean-Sébastien Bach le fameux « Clavier bien tempéré » (et non « clavecin » comme il est dit parfois) consistant en douze Préludes et Fugues dans les douze tons du système, alors tout nouveau.

Un tel système, s'il ramène l'étendue sonore à douze hauteurs bien déterminées, trahit d'une part son arbitraire, et sans doute son imperfection, car il renonce aux richesses des hauteurs sonores « en marge ». Néanmoins il possède le mérite de simplifier l'alphabet musical en le ramenant à douze éléments. En l'absence d'un système tempéré, il nous eût fallu un système de vingt et une notes où chacune aurait eu sa hauteur exacte (mathématiquement dans les rapports de vibrations) mais non sans alourdir et compliquer les choses en empêchant par exemple la pratique de la musique polyphonique ou orchestrale. Et puis, songeons à l'univers musical que nous ont légué les siècles à partir de cette gamme tempérée. Avouons qu'elle n'a pas entravé l'essor de la technique ni de la pensée artistique.

Si l'on revient aux gammes pour un instant, on notera que certains peuples de l'Antiquité se servaient de gammes pentatoniques (à cinq sons), tels les Chinois, les Hébreux, les Japonais. Aujourd'hui cette gamme se retrouve dans certaines îles du Pacifique. Les mélodies pentatoniques, transmises par tradition orale (sans notation) nous sont fort peu connues. D'autres peuples, comme les Grecs, utilisaient la gamme à sept sons dite diatonique (5 tons et 2 demi-tons).

Réb ou Do♯ — Mib ou Ré♯ — Solb ou Fa♯ — Lab ou Sol♯ — Sib ou La♯

Do ou Si♯ — Ré — Mi ou Fab — Fa ou Mi♯ — Sol — La — Si ou Dob

En rassemblant les sons dont la hauteur se confond pratiquement, on obtient le système chromatique actuel. Observons que la gamme à sept sons (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) peut ici se parcourir trois fois : en bémols (♭) en naturel, et en dièses (♯). Ce n'est que plus tard que l'on intercala un son intermédiaire entre chacun de ces sons pour obtenir la gamme chromatique (douze demi-tons).

Les musiques de l'Inde et de l'Arabie utilisent des gammes comprenant des intervalles plus petits que le demi-ton mais impossibles à noter dans notre écriture : le « quart de ton » existe encore dans certaines musiques primitives qui l'utilisent inconsciemment, faute d'une organisation sonore rationnelle. A notre époque des musiciens ont tenté de ressusciter le quart de ton et de le réintroduire dans notre système musical. L'expérience ne pouvait que demeurer en marge, même si elle est de nature à enrichir la perception sonore. Le quart de ton peut être très expressif dans les vibrations de la voix ou d'un instrument, mais il faut une oreille assez sensible pour le percevoir, ce qui semble prouver que le système tempéré correspond à une réalité acoustique.

Signalons ici que l'Occident a eu le mérite de simplifier les systèmes existants en vue de les universaliser. Cette tendance constante des peuples européens se manifeste dès les premiers siècles de notre ère, se poursuit durant le Moyen Age et se vérifie encore aujourd'hui : l'Europe propose au monde un type de langage universel. Ainsi notre alphabet littéraire, pratique, se répand voici des siècles, en opposition avec les complexes alphabets orientaux. Ainsi notre système musical, dès les premiers siècles de la chrétienté, tend à ramener les divers systèmes antérieurs du monde oriental à une sorte de synthèse. Appauvri sans doute d'une certaine manière par cette opération, le langage musical y gagne d'autre part. Par exemple, l'établissement de la « barre de mesure » (sorte de grille qui, sur la partition, marque les temps et leur division), s'il met fin à tout un art subtil et riche du rythme libre et nuancé (que conserve de nos jours le chant grégorien), permet en revanche la pratique de la musique d'ensemble, autrement impossible. Même l'esclavage du « temps fort », accent instinctif sur chaque premier temps d'une mesure, a pu apporter de grandes richesses expressives et rythmiques à la musique. Mais ceci est l'histoire de l'épanouissement ou de la décadence d'un système. Imagine-t-on cependant l'impuissance, la confusion, le cloisonnement qui eussent menacé la culture musicale si la dispersion des systèmes musicaux s'était perpétuée...?

II

LES PREMIERS AGES DE LA MUSIQUE

La préhistoire musicale

Existe-t-il une musique préalable à toute civilisation ? Oui, et il est nécessaire d'en parler, car il va de soi que la musique n'est pas apparue un beau jour dans le courant de l'histoire. Si nous ne savons pratiquement rien de la préhistoire musicale, nous pouvons cependant observer une chose : aussi loin que l'on puisse remonter et imaginer, on rencontre la musique, ou du moins une certaine musique rude et sommaire dont le rôle et la fonction sont déjà en puissance ce qu'ils seront tout au long des âges.

Il ressort de tout ce que notre siècle a appris à connaître sur les origines de l'homme et sur les plus rudimentaires conditions de vie de l'humanité primitive, que la musique, dès qu'elle se manifeste, est d'ordre sacré. Elle est le rituel de l'existence ; religieuse et profane tout ensemble, elle sacralise le quotidien. Les hommes des âges les plus reculés, vivant dans un contexte de mystères inexplicables et de terreurs diverses, sans recours devant l'hostilité de la nature et les énigmes de la création, utilisent, avant même de parler, un langage qui est une communication avec les esprits ou les forces qui les dominent, ou encore avec les divinités qui commandent ces forces.

Ce langage exprime la révolte ou la soumission, la joie ou la peur devant la vie, la mort, la maladie, les phénomènes de la nature. Les hommes dansent, crient,

frappent, se peignent le visage et le corps dans le but, soit de se concilier la faveur de ces dieux puissants, soit de les éloigner en les effrayant. Ainsi ils apprennent le pouvoir du rythme et du cri, les deux éléments fondamentaux de toute musique. L'incantation, la magie hypnotique ou exaltante de l'obsession rythmique touchent directement — sans le frein des mécanismes intellectuels — la sensibilité des primitifs.

Ces considérations partent d'un ensemble de faits vraisemblables : la préhistoire musicale est l'objet de recherches savantes assez récentes et constitue un vaste chapitre de l'histoire de la musique. Outre le caractère rituel des premières manifestations sonores, qui est prouvé, les instruments préhistoriques tels que cornes, os, cordes, objets servant à la percussion, etc., apportent d'autres indications qui recoupent les premières.

Voici donc le premier visage de la musique dans l'aventure de l'humanité : la musique existe parce qu'elle répond à un besoin fondamental de communiquer avec l'Au-delà, avec les morts et les dieux, un besoin intense et profond d'atteindre un état second. La musique est donc dès son origine un langage supérieur ; non celui de la raison et de la vie quotidienne, mais celui des grandes forces mystérieuses qui animent l'homme. Rien de plus nécessaire que cette musique qui n'est ni luxe ni plaisir, mais au contraire voix profonde de l'humanité.

Telle est cette « pré-musique » que l'on peut imaginer dans les sociétés encore embryonnaires ; il est même possible de s'en faire une idée assez exacte en observant le rôle dévolu à la musique dans les sociétés restées primitives aujourd'hui ou qui, ayant évolué, ont cependant conservé une musique de caractère religieux primitif (Bali, Inde, Arabie). Il est donc logique de dire que la musique primitive est toujours sacrée puisqu'elle exprime essentiellement un sentiment — ou un instinct — religieux.

L'expression « musique primitive » indique une musique rituelle consistant en rythmes et en chants basés sur des motifs simples, le plus souvent répétés obstinément dans le but de provoquer la transe. La musique primitive, tout comme la danse, est chargée de symboles :

tel rythme, telle tournure mélodique, tel geste, expriment une idée précise et sont sacralisés par l'usage. « Primitif » ne signifie ni pauvre ni sommaire car, dans ses limites, la musique primitive exprime une grande intensité de sentiments, et souvent un art subtil de la mélopée et du rythme. Plus simplement, elle est « non savante », non élaborée selon des lois esthétiques. Pensons à l'expression : « pureté primitive », nous en serons plus proches.

De la préhistoire musicale on peut donc retenir l'image suivante : utilisation du rythme (tambour, tam-tam, etc.) avec son pouvoir de suggestion psychologique ; utilisation du cri, d'abord grossier puis de plus en plus modulé, nuancé, pour exprimer des sentiments de plus en plus divers ; enfin utilisation de la danse, d'abord incantation et trépidation, puis devenant langage et arabesque.

L'Antiquité orientale

Les premiers exemples que nous ayons d'une musique soumise et intégrée à un ordre social, éthique, religieux, nous viennent des civilisations de l'Antiquité : Egypte, Mésopotamie, Chine, Grèce.

Treize siècles avant Jésus-Christ, la Chine possède une culture musicale. Vingt siècles avant Jésus-Christ, l'Egypte utilise une musique qui consiste en chants accompagnés d'instruments, en danses de deuil ou de réjouissance, en chants de cérémonies diverses : adoration du soleil, banquets rituels, récoltes, etc. Les pharaons possèdent leurs chanteurs et leurs instrumentistes. Un dignitaire, sorte de maître de chapelle, est chargé de tout ce qui se rapporte aux musiciens et à l'utilisation de la musique. Harpe, trompette, flûte, cymbales et clochettes forment un répertoire assez varié d'instruments.

Trente siècles avant J.-C., les Sumériens usaient de flûtes en argent et en roseau, de harpes, de lyres ; leur musique, uniquement religieuse, participait aux cérémonies de tout ordre, et l'on sait de date assez récente que la part de la musique dans la civilisation sumérienne était extrêmement importante.

L'histoire nous a appris que les Hébreux accordaient un intérêt considérable à la musique ; le roi David, poète et musicien, en est un illustre exemple. Ils avaient des chants de guerre et de métier, des psaumes et des cantiques ; leurs instruments étaient également la trompette, la flûte, la harpe et diverses sortes de tambours.

Malheureusement nous ne connaissons plus cet immense répertoire musical que par des descriptions, des fresques, des textes théoriques ou des images découvertes sur certains objets, vases, amphores, etc. Quelques instruments furent ainsi découverts dans les tombeaux. Mais faute de renseignements sur la notation musicale, ce patrimoine précieux ne peut restituer la présence vivante de la musique.

Une des grandes caractéristiques de la musique de l'Antiquité, et qui survivra jusqu'au Moyen Age, c'est sa forme monodique. En effet, on remarque qu'il n'est jamais fait mention de musique à plusieurs voix dans les civilisations antiques : les ensembles vocaux, instrumentaux ou mixtes chantent et jouent à l'unisson. On a donc pu tenir pour vraisemblable que la monodie, dont l'existence s'étend sur plusieurs milliers d'années, fut le seul genre musical connu par les grandes civilisations anciennes, où elle avait d'ailleurs atteint un raffinement extrême. Mais cela ne signifie pas que la musique ait été monodique de façon systématique et sans exception. Ainsi, en se basant sur la flûte double (3 000 ans avant J.-C.) capable d'émettre deux sons simultanément (c'est le cas de l'aulos grec), sur l'orgue antique (hydraule) utilisé à Alexandrie 300 ans avant J.-C., où deux tuyaux pouvaient fonctionner ensemble, et enfin tout simplement sur les différences de registre vocal entre hommes, femmes et enfants, il n'est pas interdit de penser qu'une polyphonie rudimentaire a pu exister bien avant l'apparition, au Moyen Age, de la polyphonie en tant que science organisée. Les voix humaines de registre différent pouvaient chanter à l'octave, à l'unisson ou encore à d'autres intervalles (tierce, quinte) inconsciemment. D'autres formes élémentaires de polyphonie pourraient avoir été par exemple l'accompagnement d'une note de basse continue pendant un chant ;

ou encore le joueur de lyre pouvait, sur la ligne mélodique du chanteur, se livrer à diverses variations : notes plus graves ou plus aiguës, rythmes contrastants, etc. Mais en considérant les théories de l'Antiquité, ainsi que la musique qui nous en est restée, on doit admettre que ces polyphonies vraisemblablement limitées à deux voix furent utilisées sans que l'on ait eu l'idée d'en établir soit une théorie, soit un usage réglementé. Elles étaient sans doute « accidentelles » et n'entamaient en rien le principe de la monodie.

Comme pour la préhistoire, on observe dans toutes les civilisations de l'Antiquité que les événements de la vie quotidienne d'une collectivité, ses manifestations religieuses ou guerrières, ses multiples rites, sont accompagnés de musique. Il n'est pas de cérémonie où elle n'ait sa place. Par là elle prend une importance considérable dans l'ordre social : son usage ne se limite pas à la pratique du chant ou d'un instrument, mais fait partie de la formation morale du citoyen. Elle exprime les sentiments de la communauté et non ceux d'un individu, elle est le langage du groupe qui y trouve son unité spirituelle. Elle est confiée aux prêtres, aux musiciens et aux poètes, qui sont chargés de traduire le sentiment commun.

Durant ces millénaires et jusqu'au Moyen Age la musique n'est pas considérée comme un art ; cette notion ne commencera à se manifester qu'à partir du moment où la musique se dégagera de son rôle purement rituel. Les transformations du Moyen Age : apparition de la notation musicale puis de la polyphonie, développement de la musique profane et savante, instruments inédits, donneront à la musique un aspect et une signification totalement différents de ce qu'ils furent au cours des siècles précédents.

En découvrant l'intense vie musicale qui imprégna les civilisations non européennes de l'Antiquité, on ne peut s'empêcher de songer à tout ce passé qui continue à vivre, parfois de façon saisissante, dans ses monuments, ses fresques, ses dessins, sa statuaire et ses objets ; tandis que sa voix s'est éteinte, sa musique est muette et ne se manifeste à nous que par des signes et des énigmes. Le seul effort que nous puissions faire est de déchiffrer ces énigmes, de

donner un sens à ces signes et de tenter d'imaginer, sans pouvoir la ressusciter, une musique qui est aujourd'hui une langue morte.

L'Antiquité gréco-romaine

Nous avons évoqué plus haut l'Antiquité gréco-romaine ; revenons un instant à ce monde qui est le ber-



Egypte : joueuse de lyre (vers 1500 av. J.-C.).



Grèce : joueuse de cithare (vers 500 av. J.-C.).

ceau de la musique occidentale. Il est juste de dire que c'est de Grèce que nous vient la musique ; car la Grèce a imposé, outre le système musical pythagoricien, une poétique musicale qui est restée un modèle. Ce que l'on a pu reconstituer par les rares documents qui nous sont parvenus permet d'affirmer que :

1° la musique grecque est essentiellement vocale ; les instruments ont un rôle d'accompagnement.

2° la fonction de la musique est à la fois religieuse et sociale ; elle constitue le rituel de la vie collective.

3° l'emploi de la musique est strictement réglementé ; le système musical se compose de sept modes ; chaque mode possède un caractère bien déterminé dont l'usage est fixé par la loi.

4° la musique est monodique ; lorsqu'un instrument l'accompagne c'est à l'unisson.

La gamme grecque est *diatonique* (les touches blanches de notre clavier). Les Grecs connaissaient également le genre *chromatique* qui comportait des intervalles plus petits que le diatonique, mais en certains endroits de la gamme seulement. Si la gamme est une succession de notes, le mode est une manière de disposer ces notes. Chaque note de la gamme donnait naissance à un mode différent. Pour imaginer l'importance des modes, rappelons que notre époque utilise depuis la Renaissance deux modes : le majeur et le mineur, et qu'elle a donc appauvri les possibilités de modification des gammes. Nos modes sont « ascendants » tandis que les modes grecs étaient descendants : on en retrouve la trace dans les modes d'église qui en sont issus, ainsi que dans la musique populaire espagnole ou la musique arabe. L'explication en est simple : étrangère au mouvement d'évolution de la musique savante en Europe occidentale, la musique populaire ou religieuse du bassin méditerranéen se retrouve aujourd'hui toujours pareille à ce qu'elle était voici deux mille ans, ayant conservé ses traditions cependant que la musique européenne s'engageait dans des recherches nouvelles.

La musique grecque, qui possédait sans aucun doute un répertoire fort vaste ne nous a laissé que peu de chose : un fragment d'un chœur pour *L'Orestie* d'Euripide, deux hymnes à Apollon (IIe siècle avant J.-C.), « L'hymne au soleil » de Mésomède de Crète, une hymne[1] chrétienne d'Oxyrhinchos. Les Grecs avaient également un système de notation sommaire consistant en lettres ; joint aux écrits des théoriciens, cet élément

1. « Hymne » est généralement employé au féminin dans la liturgie catholique.

permet de reconstituer un ensemble qui fut vraisemblablement très riche et dont le chant de l'Eglise chrétienne nous donne un aperçu puisqu'il y a puisé pratiquement tout son répertoire liturgique.

Mais si les documents matériels ne sont pas nombreux, on sait en revanche que la culture grecque doit beaucoup à la musique et à son influence sur les mœurs. Si les œuvres musicales sont rares, on sait que la formation morale du citoyen s'appuyait sur la musique, et il apparaît comme évident que la spiritualité grecque a été fécondée par la musique. Platon professe dans sa *République* que la musique doit guider la jeunesse vers la beauté et l'harmonie spirituelle. Aristote prône la « purification par la musique », tout en reconnaissant que celle-ci peut être un divertissement, par exemple après le travail. Si le culte d'Apollon et celui de Dyonisos ont chacun leurs fidèles, seuls les débauchés célèbrent en leurs banquets le dieu du plaisir, aidés par des mélodies et des rythmes, des chants et des danses incitant à la licence. Personne ne s'y trompe, et la seule vérité se trouve chez les philosophes et dans la mythologie.

Le théâtre a ses chœurs et ses intermèdes instrumentaux accompagnant la tragédie ; les *Panathénées*, fêtes en l'honneur d'Athéna, sont assorties de chants et de danses nobles ; les *Jeux pythiques* retracent la lutte d'Apollon contre le monstre Python à l'aide d'une musique descriptive. Cérémonies religieuses, cortèges, fêtes profanes, rien n'est accompli sans que la musique n'y participe. Les aèdes, poètes-chanteurs disciples d'Orphée, subjuguent la foule par leurs grandes œuvres de caractère épique accompagnées à la cithare ou à la lyre.

Ceci nous amène aux instruments, dont le domaine est mieux connu : outre que ces instruments furent fréquemment reproduits en effigie, on en a retrouvé d'assez nombreux. D'autre part, il est certain que le principe de résonance des instruments a toujours été le même, depuis les âges les plus reculés. Les considérables perfectionnements apportés aux intruments de musique depuis quelques siècles n'y ont rien changé. Aussi loin que l'on puisse remonter, la percussion, le souffle et la

corde ont constitué les trois types de résonance : frapper sur une surface vibrante, souffler dans un tuyau ou faire sonner une corde sont les trois procédés que l'homme le plus primitif ait pu connaître. La corde tendue donne la harpe, la cithare, la lyre (cordes pincées), ou le ravanastron (Ceylan, 5 000 ans avant J.-C.), premier instrument à archet. Le tuyau donne la syrinx, la flûte, l'aulos (sorte de hautbois que les Grecs considéraient comme dionysiaque), la trompette, le cor, etc. Quant à la percussion, elle donne les castagnettes, les divers types de tambours et de tam-tams. Certains instruments n'ont guère évolué depuis l'Antiquité sinon dans les détails. D'autres, tels les « bois » ou la famille des violons, ont acquis de nouveaux moyens techniques depuis à peine trois cents ans.

Lorsque l'Empire romain succéda aux républiques grecques, il reprit une grande partie de leur musique et s'inspira de l'ordre et de la beauté helléniques. Des musiciens grecs participèrent longtemps à la vie artistique romaine et y enseignèrent vraisemblablement, ou du moins y apportèrent leur exemple et leurs traditions. Mais, privée de l'esprit qui commandait son existence et de son ancienne force spirituelle, la musique romaine devient plus prosaïque, plus dure, plus extérieure ; elle exalte la gloire militaire et la grandeur des Césars ; elle se vulgarise : le tuba, le cor, l'orgue, le buccin, instruments de puissance, accompagnent les combats des gladiateurs. La décadence hellénique se fond dans la puissance romaine : les vestiges de la musique appartenant à la « haute époque » grecque viennent mourir dans un monde qui vit sur d'autres valeurs. Au premier siècle de notre ère, Rome connaît une musique destinée au peuple, musique de divertissement, de cirque, de danse, musique qui devient bien vite triviale ou libertine.

Bref, la musique passant de Grèce à Rome dégénère ; elle perd son sens et sa noblesse. C'est cependant de cette façon qu'elle va pénétrer en Occident, car les premiers chrétiens puiseront dans le vaste fonds légué par les civilisations antiques les chants qui seront leurs signes de ralliement. C'est d'ailleurs par ces chrétiens, ainsi que par la tradition conservée dans certains milieux patriciens, que pourra survivre une musique supérieure.

Les instruments antiques vus par un musicologue du XVIIIe siècle («Essai sur la musique ancienne et moderne» de Laborde).

III

LA MUSIQUE CHRETIENNE

L'époque grégorienne (IIIe - XIe siècle)

Sans posséder beaucoup de renseignements sur la musique des débuts du christianisme, on sait cependant que, dès les premières manifestations du rite chrétien, elle est associée à la liturgie. Elle accompagne les premiers gestes rituels de la fraction du pain (la Cêne) et les réunions cultuelles. Ainsi naissent les psalmodies monodiques, dépouillées de tout artifice, ainsi la sublimation des élans spirituels des participants s'exprime-t-elle par une simple ligne mélodique chargée de sens. Les cantiques et les longues mélopées des premiers siècles de l'ère chrétienne constituent une prière chantée dont la pureté va s'accentuer constamment. Issu de traditions juives (psaumes et cantiques de l'Ancien Testament), grecques et païennes, le chant de l'Eglise est bâti sur les modes descendants de l'Antiquité ; sa mélodie flexible épouse le texte selon un rythme libre (plain-chant, opposé au chant mesuré qui apparaîtra vers le XIIIe siècle). Dans son dépouillement il représente, tout au long de l'histoire et malgré les considérables transformations de la musique savante, un exemple de perfection, d'équilibre exact entre l'expression et les moyens par lesquels elle s'extériorise. La mélodie, ou plutôt la monodie religieuse se suffit à elle-même, sans recours à l'harmonisation ni à l'instrumentation ; elle exprime avec un suprême raffinement les moindres nuances du texte. De sorte

que la « prière chantée » de l'Eglise chrétienne est déjà un des points culminants de la spiritualité.

Cette liturgie des premiers âges, synthèse de tout un fonds légué par l'histoire, un homme la marque de sa personnalité : saint Ambroise, évêque de Milan au IV[e] siècle. Ce qui le précède peut être appelé musique chrétienne primitive. Saint Ambroise introduit dans son diocèse des antiennes et des hymnes venues d'Orient. Il mêle à la messe les modes du rite byzantin, dérivés des modes grecs, subtils et savants : ceux-ci imprègnent le « rite ambrosien » de chants vocalisés extrêmement souples où abondent les « petits intervalles », qui produisent une expression plus sensuelle. Cette expression sera combattue par les néo-pythagoriciens qui réclament pour l'église un chant moins « efféminé » ainsi qu'ils le jugent. Les Pères de l'Eglise, inquiets de voir les fidèles se détacher d'une liturgie qui leur est étrangère (et trop savante, ajoutent-ils), tenteront de revenir à l'application des modes grecs classiques, c'est-à-dire diatoniques[1].

Ambroise procède en 387 au baptême d'Augustin d'Hippone, le futur saint Augustin (354-430). Celui-ci va propager la psalmodie ambrosienne et rédiger le traité *De musica*, d'une grande importance pour la théorie du chant d'église ; il apparaît comme l'un des premiers grands penseurs et théoriciens du chant liturgique.

Rapprochons de son nom celui de Boèce (475-526), noble romain qui publie le traité *De institutione musica*, somme des connaissances théoriques du monde gréco-romain. Cet ouvrage, caractéristique d'une tendance alors répandue, considère la musique uniquement comme une science, dans la tradition pythagoricienne. On sait que cette conception influencera l'évolution de la musique jusqu'au Moyen Age.

Revenons à saint Ambroise qui, par son action, répand la liturgie ambrosienne en Gaule. Mais en se ré-

---

1. On peut imaginer une comparaison exacte dans le fond sinon dans le détail : la mélodie chromatique est sensuelle, elle adoucit les contours, elle est langoureuse. La mélodie diatonique sert mieux l'expression virile, les contours nets, le sentiment sain. Beethoven utilise le diatonisme, Wagner le chromatisme.

pandant elle tend à se transformer. En Provence, en Allemagne, en Espagne, se développent des liturgies locales qui utilisent des mélanges de modes, des mélanges de langues : en effet la « langue vulgaire » apparaît souvent, altérant le texte et la mélodie. Peu à peu une sorte de vaste anarchie se manifeste, anarchie inconsciente qui menace de devenir hérésie, de conduire aux schismes, et qui risque en fin de compte de faire éclater la structure même de l'Eglise en la fragmentant en autant de liturgies, puis d'Eglises, qu'il existera de rites locaux. Ce n'est donc rien de moins que l'unité de l'Eglise qui est mise en question par le foisonnement des liturgies locales. L'absence de notation favorise cette dispersion : l'impulsion vigoureuse que les Pères de l'Eglise tentent de transmettre à travers l'Europe perd de sa force en arrivant aux confins de la chrétienté, dans les terres lointaines où le tempérament des hommes, le climat, les goûts concourent à prendre le dessus. Un énergique redressement devient nécessaire, car en Allemagne triomphe le rituel gélasien, fondé par Gélase Ier et qui survivra jusqu'au IXe siècle. En Espagne règne le rite mozarabe, mélange de chants grecs, romains, orientaux, à l'usage des communautés chrétiennes mêlées aux conquérants arabes. Ce rite existera encore à la Renaissance en certains points du territoire.

Charlemagne est obligé à plusieurs reprises d'attirer l'attention des évêques sur l'observance du rite romain. Un ordre qu'il lance dans ce sens est demeuré célèbre : *Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corruptistis cantum.* (Retournez aux sources de saint Grégoire, car vous corrompez manifestement le chant). Qui est ce saint Grégoire auquel la chrétienté est solennellement invitée à se référer ? Pape au VIe siècle, Grégoire Ier est témoin, tout comme ses prédécesseurs, du développement riche mais inquiétant de la liturgie romaine, des transformations du rite ambrosien, de la vitalité des rites byzantins, celtiques, mozarabes. Il s'attache à mettre de l'ordre dans cette énorme prolifération et à établir l'unité de la liturgie romaine à travers l'Europe.

C'est ainsi que le répertoire du chant religieux est épuré des cantilènes de caractère oriental, que de nom-

breux intervalles mélodiques sont corrigés et que l'on en revient à une sévère discipline de l'expression qui refuse tout ce que l'on pourrait appeler lyrisme. En outre, ce chant établi en un graduel type (l'antiphonaire, ensemble des chants de l'Eglise romaine), est imposé à toute la chrétienté ; des missionnaires sont envoyés dans tous les diocèses afin d'enseigner le chant d'église.

Ce redressement qui fixe définitivement le rite, comporte sans doute à son tour un danger qui est d'en arrêter l'évolution ou l'enrichissement éventuels ; en revanche il développe l'intensité de son expression, son exaltante austérité. C'est ainsi que le chant appelé désormais grégorien a acquis cette lumineuse simplicité, cette gravité paisible et, pourrait-on ajouter, cette douceur romane disparue ailleurs et conservée ici, grâce à quoi il a survécu, intact, depuis treize siècles.

Les précisions manquent sur l'œuvre réelle de Grégoire, mais on peut raisonnablement lui attribuer le mérite de la réforme du chant religieux ; on a tout lieu de supposer que s'il ne fut pas le seul à agir dans ce sens, il rassembla par ses propres travaux et son autorité les travaux des théoriciens qui furent ses prédécesseurs et ses contemporains.

Le grégorien allait donc être désormais le chant officiel de l'Eglise chrétienne. Toutefois, au XIXe siècle, une nouvelle réforme fut jugée nécessaire, et ce furent les bénédictins de l'abbaye de Solesmes en France qui, cette fois attachèrent leur nom à la patiente revision du répertoire liturgique. L'Edition Vaticane, version officielle du chant grégorien revu par leurs soins, fut publiée en 1908.

Il est à noter ici que les monodies grégoriennes gardent leur pureté aux offices des abbayes bénédictines, mais qu'elles sont à notre époque harmonisées et accompagnées par l'orgue dans la plupart des églises. Ce système, de pratique si courante que le fidèle n'y prend plus garde, est cependant en contradiction avec l'esprit de la monodie qui se suffit à elle-même. En outre le style des harmonisations est très fréquemment en opposition avec toute la structure modale de ces monodies.

Le chant grégorien est le noyau de toute la musique

occidentale : ceci s'explique facilement. La chanson populaire du Moyen Age, qui est anonyme, prend ses sources à l'église, car la vie du peuple est liée étroitement à la vie des communautés religieuses. Le peuple se rassemble autour des églises ou des abbayes et couvents. La musique sacrée est la seule qu'il entende ; c'est inconsciemment qu'il fredonne ce qu'il a entendu à l'office, qu'il transforme, ornemente, altère ou rythme à sa fantaisie les chants rituels ou qu'il invente des mélodies inspirées par ceux-ci.

Les plus anciennes chansons que nous possédions témoignent de façon frappante de ce mimétisme entre mélodie religieuse et mélodie profane : ainsi les chansons de métier, basées sur des rythmes fonctionnels, (gestes de métier, etc.), empruntent des tournures mélodiques propres au grégorien. Peu à peu, la chanson s'en détachera complètement, mais elle gardera cependant la gamme descendante qui évoque bien le chant d'église.

La première phase de l'histoire de la musique à l'ère chrétienne pourrait se situer entre le Ier et le Xe siècle, c'est-à-dire durant une période où le chant liturgique s'établit, après quelques tâtonnements, et devient le serviteur immuable de la stabilité de l'Eglise. En même temps le chant populaire se développe progressivement, selon les besoins légitimes du peuple qui désire des divertissements. La fin de cette première époque se situe au moment où les divertissements prennent une telle importance qu'ils sont rejetés par l'Eglise et où, conjointement, les progrès de la théorie musicale aboutissent à la notation d'une part, à la naissance de la polyphonie d'autre part. Alors commence une seconde phase de l'histoire de la musique. Nous constaterons en effet, que l'évolution de la vie sociale au Moyen Age apporte aux fêtes religieuses, de notables modifications : divers éléments profanes (chants et danses) ainsi que la langue vulgaire s'introduisent en guise d'intermèdes dans le cours des offices. Ces éléments vont s'intensifier jusqu'à défigurer l'aspect de l'office religieux, d'autant plus qu'ils ne dédaignent ni les thèmes empruntés à l'actualité, ni les sujets libertins. Bientôt l'inévitable cassure se produit entre ces deux genres inconciliables, et l'Eglise rejette de son



Musiciennes égyptiennes jouant de la flûte double, du luth et de la harpe (fresque tombale d'un prêtre d'Amon, vers 1600-1800 av. J.-C.).





Types d'instruments grecs, au Ve siècle av. J.-C. :

L'aulos, hautbois double, servait aux bacchanales et aux réjouissances profanes (coupe attique).

La cithare accompagnait les chants et la poésie lyrique
◀ (terre cuite béotienne).



Vase à rafraîchir du Ve siècle av. J.-C. La lyre était l'attribut de la poétesse Sapho et du poète Alcée.

sein tout ce qui est extérieur à l'office proprement dit. Elle retourne à la pureté primitive ; elle redonne son sens réel à la messe, et n'autorise les représentations profanes que sur le parvis des églises. Par le même fait, elle donnera au spectacle profane l'occasion de se développer librement et provoquera ainsi l'éclosion du théâtre. Ces représentations, ces Jeux, ces « mystères » comme on les nommait, mi-religieux mi-profanes, illustrent soit la Passion, soit l'histoire d'Adam et Eve, soit tout autre sujet tiré des Ecritures et où figurent parfois des allusions à la chronique du temps.

L'époque grégorienne est plus ou moins contenue entre le IIIe et le XIe siècle. Mais au moment où, sous la poussée des forces profanes, la messe se gonfle démesurément et devient elle-même à demi profane, au moment où la séparation s'accomplit entre la prière et le divertissement qui avaient tenté de se mêler, à ce moment se termine l'époque grégorienne, c'est-à-dire la longue suite de siècles où le grégorien a dominé l'art musical.

Lorsqu'on examine l'histoire de cette période, on s'aperçoit que la musique a échappé à la règle générale d'évolution qui marque le destin des hommes comme celui de leurs créations artistiques. A quoi est due cette fixité ? A ceci que la musique étant essentiellement religieuse, rituelle, atteint pleinement son but en participant à la prière. Etrangère à la vie du siècle, les lois de l'évolution ne la concernent pas : au-dehors, les hommes s'activent et la vie se transforme ; au sein de l'Eglise, la musique est contemplation et adoration.

Mais cette immobilité va prendre fin au XIe siècle ; accordée au rythme de la vie et aux aspirations des hommes, la musique profane va en quelque sorte « rattraper son retard », suivre le mouvement des idées, répondre à la poésie et à la peinture.

Désormais, il y aura une musique religieuse et une musique profane, qui elle-même se divisera bientôt en musique populaire et musique savante. Ces trois types, issus à des degrés divers du chant grégorien, constituent toute la musique depuis dix siècles.

La notation musicale

Un des problèmes les plus ardus que l'homme ait eu à résoudre dans l'histoire de la musique, est celui de la notation. Il a fallu des siècles de recherches avant que l'on trouve le moyen de fixer par un système d'écriture les deux données fondamentales d'une notation musicale : la hauteur et la durée des sons. Ces choses qui nous paraissent si simples ont représenté longtemps une inconnue pour les chercheurs. Or la musique a certainement pâti de ce manque de notation, puisque l'essentiel des créations musicales de l'Antiquité est tombé dans l'oubli et que, d'autre part, l'absence de notation a sans doute altéré dans une mesure parfois considérable des chants déformés par la tradition orale.

Les Grecs et les Romains désignaient les notes par une lettre de l'alphabet. L'Inde et la Chine utilisaient également une notation, mais il est à remarquer qu'aucun système ancien n'a pu s'imposer à l'Europe, étant donné que la gamme modale de sept notes et les intervalles employés dans les mélodies n'avaient rien de commun avec les systèmes musicaux antiques et orientaux. Boèce est, croit-on, le premier qui ait désigné les sons établis par Pythagore au moyen de lettres latines, remplaçant ainsi les lettres grecques en usage.

Toutefois un système se développa, dont on trouve les premiers documents vers le VIIe siècle. Ce système tout empirique se fondait sur l'analogie entre l'ouïe et la vue : il allait tenter de « dessiner » la ligne mélodique à l'aide de lignes et de points qui en reproduisaient plus ou moins fidèlement les contours. Imprécis à l'origine, il allait en se perfectionnant donner naissance à notre écriture musicale et se révéler apte à noter la musique dans ses multiples détails. Ce système, c'est la notation neumatique. Les *neumes* consistaient en une sorte de sténographie courant au-dessus du texte religieux et indiquant par les formes diverses des signes utilisés les montées, descentes, ornements, arrêts du chant. En fait la seule utilité des neumes était, à ce stade primitif, d'aider la mémoire du chanteur à l'église. Mais ils allaient prendre un développement insoupçonné ; dans les

abbayes et monastères, les clercs cherchaient inlassablement à donner forme à ce vieux rêve : fixer sur le papier un phénomène purement immatériel comme le son, avec ses particularités secondaires. Tant de recherches ne furent pas vaines : on imagina de disposer les neumes autour d'une ligne tracée tout au long du texte, le premier son de la mélodie étant fixé sur cette ligne. Ainsi le repérage des intervalles se précisait. Ensuite on traça deux lignes repères, puis trois puis enfin quatre ; sur ces lignes et entre elles (leur écart désignait l'intervalle de tierce) se disposaient les neumes, désormais beaucoup plus précis dans leur hauteur. Les quatre lignes (que l'on appelle la « portée ») sont restées associées à l'écriture du plain-chant d'église, tandis que la musique profane utilise la portée de cinq lignes, étant donné l'étendue de l'échelle sonore qu'elle parcourt.

La hauteur des sons étant pratiquement définie par le système des lignes (avec un son sur chaque ligne et un son entre chaque ligne, les sept sons de la gamme étaient notés sur quatre lignes et trois interlignes), il fallait encore indiquer la durée de ces sons. Des formes conventionnelles différentes en donnèrent une première appréciation. C'est ainsi que s'élabora progressivement un système de signes en forme de carrés ou de losanges, disposés sur et entre les lignes, dont chacun représentait un son ; leur dimension, la façon de les grouper ou d'y accrocher un trait vertical indiquaient une série de durées diverses. Ce fut, au XIIIe siècle, la *notation proportionnelle* établie à partir de la notation carrée. Nous avons là l'exemple qui ne se modifia plus guère, de l'écriture musicale usitée pour les chants de la messe grégorienne ; ce n'est que par la voie de la musique profane que cette écriture évoluera encore vers la notation ronde, la portée de cinq lignes et les divisions binaires des valeurs de notes (une ronde vaut deux blanches, ou quatre noires, ou huit croches, ou seize doubles croches, etc.).

Deux théoriciens du Moyen Age ont laissé leur nom à l'histoire de la notation musicale : le moine Hucbald (840-930), professeur, auteur du traité *De harmonica institutione,* qui a vraisemblablement établi la portée de quatre lignes ; et le bénédictin italien Guy d'Arezzo



La progression de la notation musicale du Xe au XVe siècle : 1. Neumes français du Xe siècle - 2. Notation d'un chant liturgique sur portée, à la fin du XIIe siècle - 3. Page de plain-chant d'un livre de messe du XIIIe siècle, sur portée de quatre lignes - 4. Antiphonaire du XVe siècle, avec notation proportionnelle sur portée de cinq lignes.

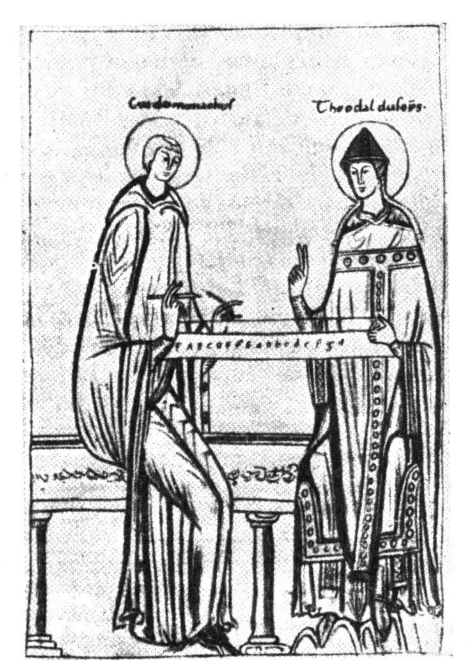
(980 ?-1050) qui accomplit un travail important de fixation des cantilènes liturgiques, et passe pour avoir complété la portée de quatre lignes. C'est lui aussi qui donna aux sons leur nom définitif, d'une manière inattendue où le hasard a joué son rôle ; il se fait que le chant d'une hymne à saint Jean-Baptiste est conçu en « escalier » c'est-à-dire que chaque vers commence un degré plus haut que le précédent. Le texte en est le suivant : *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Johannes.* Ce qui signifie approximativement : « Afin que puissent résonner dans les cœurs les merveilles de tes actions, absous l'erreur des lèvres indignes de ton serviteur, ô saint Jean. »



Hymne à saint Jean-Baptiste.

Il se fait également que le premier vers « ut queant laxis » commence sur la note traditionnellement appelée C, selon l'habitude prise au moment de l'apparition des neumes, et qui désignait les sons fixes de l'échelle sonore par les sept premières lettres de l'alphabet. L'hymne à saint Jean commence donc sur C : on l'appelera Ut. Le deuxième vers commence sur D, on l'appelera Ré et ainsi de suite. Deux points restent à expliquer : pourquoi l'appellation ainsi élaborée comprend-elle deux noms Ut et Do pour la même note ? Parce que le premier vers commence sur Ut et que le retour de l'Ut, huit degrés plus haut tombe sur l'octave de ce son où le chanteur termine en disant « Domino ». D'où vient le nom Si pour le septième degré ? Des initiales Sancte Johannes, le J se confondant avec le I.

Voici donc l'échelle des sons, la gamme de sept notes établie à partir du son Ut. Ce décalage de deux notes par rapport à la gamme antique de La (A) établit par



Guy d'Arezzo et un disciple (miniature du XIIe siècle).

le même fait le type de la gamme majeure de Do telle que nous la connaissons aujourd'hui. Par une série de modifications subtiles, et par l'utilisation de degrés haussés ou abaissés, le sens « tonal » va se développer durant le Moyen Age et faire peu à peu reculer le sens « modal » qui avait prévalu depuis l'Antiquité, et qui se maintiendra dans le chant d'église. La musique tonale, la gamme montante, embryons de tout notre système musical profane, se fraieront un chemin à la faveur de ces découvertes et de ces théories qui élargissent les frontières que la musique avait connues depuis environ dix siècles.

IV

LE MOYEN AGE

Vers le Xe siècle, la physionomie de la société européenne change progressivement : l'Occident organise ses structures féodales et se divise en cités bourgeoises, en châteaux et en abbayes. Les châteaux des suzerains sont les foyers de la puissance et de l'autorité militaire, qui s'étendent aux terres avoisinantes. Les abbayes sont le refuge de la vie spirituelle en ces temps où les seigneurs se font perpétuellement la guerre ; elles n'échappent d'ailleurs pas aux dévastations qui parfois les ruinent. Les cités s'ébauchent, centres économiques et sociaux qui préfigurent les grandes villes futures.

En ce qui concerne la musique, une grande transformation est intervenue depuis le temps où le grégorien régnait seul sur l'église et le peuple. Par un mouvement constant, lent mais irrépressible, la musique profane a, on l'a vu, envahi l'église, puis en a été rejetée, et c'est à la séparation de ces deux genres que nous avons assisté vers le Xe siècle. Désormais le mélange va s'opérer entre musique savante et musique populaire, toutes deux profanes. Lorsqu'elles auront acquis chacune une force autonome, elles se sépareront à leur tour.

Nous avons dit plus haut que le chant religieux n'évolue pas ; c'est exact. Les théoriciens, copistes, professeurs, ont protégé la cantilène liturgique de toute atteinte extérieure. De leur côté les compositeurs (c'est-à-dire au Moyen Age les « maîtres de chant ») ont voulu enrichir le grégorien, lui conférer une plus grande variété

expressive ou décorative ; avec la polyphonie, ils vont l'habiller de vêtements somptueux. Mais auparavant, ils ont développé un genre qui eut une grande importance : le *trope*. Amplification du chant liturgique, le trope est une improvisation de vocalises. Le *tropator*, précurseur des trouvères et troubadours, est un « trouveur » selon l'acception médiévale. Il donne libre cours à son inspiration lorsqu'il arrive au mot « alleluia » : l'ornant, le prolongeant il finit par lui donner une telle ampleur que le trope deviendra une véritable pièce séparée. Ce sera la *séquence*, pièce originale ayant perdu ses attaches avec l'Alleluia et que l'on cultive dans toutes les abbayes européennes, principalement à St-Martial de Limoges et St-Gall. Dans cette dernière abbaye, le moine Notker (830-912) a laissé divers modèles de séquences.

La séquence s'appelle également *jubilus* (chant joyeux). Lointain ancêtre des vocalises ornementales et expressives du bel canto, le jubilus désigne toute improvisation sur l'Alleluia, improvisation qui exprime une jubilation spirituelle. Cette joie de l'âme ne gardera pas toujours sa pureté d'intentions : le jubilus offre une tentation à la virtuosité, au plaisir sensuel de la voix et de l'expression.

Ce genre qui se maintiendra du VIIe au XIVe siècle environ sera condamné par le concile de Trente (1545-63), en raison des excès auquel il donne lieu. Le trope et la séquence disparaissent alors de la scène ; mais ils se sont introduits dans la musique profane, ils ont joué un rôle éminent de stimulation dans la création musicale du Moyen Age, dont ils furent un des ferments actifs. Sans eux la musique religieuse aurait stagné dans une tradition qui refusait toute idée nouvelle. Il est intéressant à ce propos d'observer que cette tradition fermement maintenue à travers vingt siècles n'a pu survivre que grâce à un harmonieux et prudent équilibre sans cesse remis en question entre les principes intangibles du style religieux et un certain apport de sang nouveau soigneusement contrôlé.

Toujours les législateurs de l'Eglise ont réussi à repousser des richesses qui eussent pu étouffer la pureté du grégorien et qui dès lors se manifesteront en marge

de l'office. Cependant c'est bien ce mouvement d'enrichissement du chant religieux qui va caractériser le Moyen Age, provoquer la naissance de la polyphonie, favoriser le développement des groupes instrumentaux, pour aboutir à l'efflorescence polyphonique qui atteindra son point culminant au XVIe siècle.

Trouvères et troubadours (X^e - XIIIe siècle)

Deux courants opposés mais également vigoureux vont marquer le Moyen Age : le courant religieux et le profane. Comment se développe la musique profane ? De deux façons, l'une populaire, l'autre aristocratique. Le peuple chante et danse, élabore tout un répertoire de mélodies rythmées selon les nécessités du travail (chansons de métier) et impose à ces mélodies un cadre symétrique. La simplicité du rythme et de la mélodie est nécessaire dans le chant populaire, pour la facilité de compréhension et de mémoire. D'où les chants à refrains et couplets courts, répétés sur des textes différents, d'où les formules rythmiques et mélodiques frappantes et imagées. La chanson populaire apporte ainsi à la musique un élément dont elle ne parviendra plus à se débarrasser : la barre de mesure. Celle-ci a permis de notables progrès dans l'écriture et par exemple la possibilité des exécutions collectives. Mais en même temps elle empêche la liberté, la souplesse et les subtilités du rythme tel qu'il apparaît dans le grégorien, et dont lui seul (avec quelques musiques rituelles de l'Orient) a gardé le secret.

La chanson aristocratique se rattache encore assez étroitement au grégorien jusqu'au XIIIe siècle environ ; elle ne recourt que très peu à la symétrie rythmique. Cette chanson aristocratique est l'apanage des trouvères et des troubadours, dont l'œuvre est considérable en France depuis le XIe et jusqu'au XIIIe siècle. Poètes lyriques de langue d'oil au nord de la Loire (trouvères) ou de langue d'oc au sud (troubadours), ce sont pour la plupart des seigneurs lettrés qui écrivent eux-mêmes les poèmes et la musique de leurs chansons ; leurs sujets



Marcabru

Gile de Vièle Mariont





Adam de la Halle

Walter von der Vogelweide

Trouvères, troubadours et minnesänger.

vont de la croisade à l'adoration de la Vierge, en passant par la satire, le printemps ou l'amour courtois.

A cette époque l'habitude se prend de rendre un hommage platonique à quelque dame en lui chantant ou en lui envoyant une chanson d'amour. Amour courtois et chevalerie viennent adoucir les mœurs fort rudes d'une société toute préoccupée d'actions guerrières. Les « cours d'amour » sont de ces réunions où l'on fait de la poésie et de la musique, et où chanteurs et diseurs s'affrontent en des joutes passionnées.

Les chansons savantes des trouvères et des troubadours (*troveor :* trouvère, *trobador :* troubadour) ont exercé une grande influence sur le développement des formes musicales ; il y a des histoires chantées de forme libre mais également des chansons à couplets et refrains ou à retour régulier d'un motif. Il y a les chansons types qui donnent naissance à tout un répertoire sur le même sujet : la « chanson de toile » qui accompagne filage et tissage ; la « chanson d'aube » qui raconte la séparation des amants au lever du jour ; la « pastourelle », chanson de bergère qui se dialogue souvent, tout comme le « jeu-parti », chanson à plusieurs personnages. Enfin les chansons courtoises évoquent les joies et tristesses de l'amour.

La chanson prend le plus souvent modèle sur une forme poétique, et c'est ainsi que la ballade, le rondeau, le lai et le virelai doivent leur nom et leur structure à l'exemple littéraire qu'ils ont suivi. Toutes ces formes sont à couplets et refrains. On doit y ajouter les chansons de caractère politique (« sirventes ») ou satirique, ainsi que le « planh » (*planctus*), complainte funèbre.

Sur le plan instrumental, on note également un genre qui se répand considérablement : l'« estampie », danse jouée à la flûte et rythmée au tambour ou plus tard accompagnée d'un contrepoint à la viole. Parfois l'estampie, qui emprunte ses rythmes au domaine populaire et se déroule en succession très simple de brefs motifs, est assortie de paroles.

Les trouvères et troubadours se sont, sauf rares exceptions, inspirés du chant grégorien ; ils ont en outre mêlé chant religieux et chant populaire, leurs deux sources d'inspiration. Leur répertoire musical, dont un dixième

environ nous est parvenu, devait représenter près de deux mille chants.

Mais on ne peut pas non plus négliger un aspect important de l'art des trouvères et troubadours : l'aspect social. Voyageant eux-mêmes pour s'en aller dire leurs poèmes et leurs chansons parmi les cours voisines, ils choisissent également d'être représentés par des ménestrels et des jongleurs attachés à leur maison et qui parleront en leur nom. Ces personnages parcourent les routes de France, allant de château en château, de ville en ville et bientôt de province en province. Ils racontent les hauts faits de leur maître, soit sur les places publiques, soit dans les salles d'armes où l'on veut les accueillir. Ils chantent un répertoire qu'ils ont appris de leur maître, mais comme chemin faisant, ils voient mille choses qu'ils s'empressent de répéter, ce répertoire s'élargit. Inventant eux-mêmes des chansons, parodiant des airs qu'ils ont glanés en route, ils mélangent si bien les créations de leur maître et les leurs propres qu'on ne sait plus toujours à qui elles appartiennent.

Ces personnages errants et parfois faméliques, courant les routes été comme hiver, munis de leur petite harpe portative ou de leur vielle, ménestrels (chanteurs, poètes) et jongleurs (amuseurs), les deux n'en faisant souvent qu'un, jouent sans s'en douter un rôle qui dépasse leur humble activité : leurs allées et venues incessantes à travers l'Europe tissent un vaste réseau de chroniques et d'informations, contribuent à un continuel échange d'idées. Ces « porteurs de nouvelles » diffusent la lyrique romane à l'intérieur d'un territoire dont on est stupéfait aujourd'hui de constater l'étendue, lorsqu'on sait de quels moyens sommaires ils pouvaient disposer pour se déplacer. Le réseau des troubadours et des trouvères couvre, aux XIIe et XIIIe siècles, toute l'Europe : France, Allemagne, Pays-Bas, Suisse, Italie, Hongrie, Autriche, Portugal, Espagne, Angleterre et Irlande...

Ces poètes sont-ils tous français ? Pour la plupart, oui. Parmi les trouvères on peut citer Adam de la Halle (Arras, 1240 - Naples ? 1287), Blondel de Nesles (Picardie, XIIe siècle), Thibaut de Champagne (roi de Na-

varre, Troyes, 1201-1253) ; parmi les troubadours, Guillaume IX d'Aquitaine, le plus ancien connu (1071-1127), Bernard de Ventadour ou Bernart de Ventadorn (Limousin, XIIe siècle), Jeanroy Marcabru (Gascogne, XIIe siècle), etc.

Il existe également des troubadours italiens au XIIIe siècle ; quant à l'Allemagne, elle subit fortement l'influence de ce mouvement poétique et musical : il s'y manifeste par l'apparition des *minnesänger* (chanteurs d'amour) dont Walter von der Vogelweide est un des plus célèbres représentants au XIIIe siècle, ainsi que par celle des *meistersänger* (maîtres-chanteurs) dont l'histoire a retenu principalement le nom de Hans Sachs (Nuremberg, 1494-1576), grâce à l'hommage que Wagner rendit à l'homme et à sa corporation.

Les meistersänger sont postérieurs aux minnesänger ; ils existent du XIVe au XIXe siècle environ et cette survivance jusqu'à notre époque s'explique par le fait que les maîtres-chanteurs, à la différence des minnesänger ou des trouvères et troubadours, s'organisèrent en corporations, édictèrent de sévères lois d'admission, établirent une hiérarchie et conservèrent jalousement leurs traditions. Issus des franchises et de la prospérité des commerçants, artisans et bourgeois, ils maintinrent sans doute leur art et sa pratique dans un cadre assez étroit de scolastique ; en revanche, ils eurent le mérite de garder vivante une tradition musicale et poétique où puiseront de nombreuses générations.

En résumé, nous voyons que l'importance du répertoire des trouvères et troubadours, la variété de leurs thèmes d'inspiration, l'influence de leur art poétique et musical sur les goûts, les mœurs et les esprits, leur diffusion à travers l'Europe féodale, tout cela fait d'eux les hérauts d'un puissant mouvement lyrique qui, durant plus de deux siècles, inspire l'Occident. Avec eux la musique profane s'est fortement libérée.

Considérons par exemple la représentation du « Jeu de Robin et Marion » d'Adam de la Halle : n'est-il pas plein de nouveauté, de fraîcheur ? C'est un essai de théâtre chanté. L'amour des deux jeunes gens et les mille péripéties qui le contrarient sont évoqués à l'aide



La musique en Allemagne au XIVe siècle. De gauche à droite : tambour, flûte, chalumeau, vièles, psaltérion et cornemuse (manuscrit de Manesse, vers 1300).

d'airs « en vogue » et de cantilènes inspirées du grégorien, selon une succession de monologues et de dialogues (airs et duos) où le plaisant s'allie au touchant. On a pu y voir le premier opéra-comique. La chantefable « Aucassin et Nicolette », dont l'auteur n'a pas été identifié, raconte une belle et longue histoire d'amour pleine de situations que l'on appellerait aujourd'hui mélodramatiques. La forme de ces œuvres est simple : on chante, puis un instrument (flûte, vièle) donne un intermède, les soli et duos alternent, parfois accompagnés à l'unisson. Cette naïveté, cette simplicité marquent bien des productions de l'époque. A côté des grandes épopées, des chants ou des chroniques, s'élabore également une musique destinée à plaire ou divertir.

Enfin, dernière remarque : la musique des trouvères et troubadours est généralement monodique. Les accompagnements instrumentaux se font à l'unisson. Ce n'est que rarement (chez Adam de la Halle entre autres) qu'elles prennent une forme polyphonique, parfois simplement à deux voix.

La polyphonie

Contrepoint vient de « point contre point » *(punctum contra punctum)*, allusion aux notes appelées « points » au Moyen Age. Le contrepoint est une écriture à plusieurs lignes (ou voix), d'abord note contre note, puis en mélanges de valeurs (ou durées). La différence parfois confuse entre contrepoint et polyphonie est simple : le contrepoint est la technique d'écriture qui produit la polyphonie. L'écriture contrapuntique, où évoluent plusieurs lignes mélodiques plus ou moins diversifiées en contours et en durées, prendra plusieurs siècles pour atteindre une totale souplesse, une parfaite liberté.

Précisons que la polyphonie peut exister sans contrepoint : une suite d'accords placés chacun sur les différentes notes d'une mélodie (dans un choral religieux par exemple) ressortit à l'écriture harmonique (enchaînement d'accords fixes), mais forme une polyphonie puis-

qu'elle contient plusieurs voix. Pour simplifier on pourrait résumer ainsi les trois termes :

Polyphonie : plusieurs voix.
Harmonie : plusieurs notes plaquées en accords.
Contrepoint : plusieurs lignes mélodiques simultanées.

On peut trouver sinon la première, du moins une des toutes premières manifestations de la polyphonie au Xe siècle, dans le *Musica Enchiriadis* de Hucbald, où se trouve notée une *Rex coeli, domine maris* (Roi du ciel, maître de la mer) à deux voix, la voix inférieure donnant la mélodie, la voix supérieure suivant le dessin mélodique à une distance de quarte. Ce procédé très sommaire constitue en fait le début de la polyphonie, appelé *organum.* (L'étymologie, assez complexe, peut se résumer ainsi : le terme latin, qui a donné naissance à « orgue » vient du grec *organon* et signifie organe, voix). L'organum, premier essai de l'art polyphonique, est donc constitué par un contrepoint parallèle à deux voix, aussi appelé diaphonie.

Remarquons que la polyphonie fait son apparition au moment où la notation musicale se perfectionne et où la musique profane se développe. Ici encore, les progrès de la technique sont parallèles à l'apparition des idées nouvelles.

Les deux voix de l'organum primitif vont bientôt adopter une autre technique : le mouvement contraire. Cette simple trouvaille enrichira considérablement les possibilités de la polyphonie, qui s'aventurera ensuite à ajouter une troisième puis une quatrième voix à la mélodie principale, et enfin à varier les durées et les rythmes de ces différentes voix. C'est alors que le contrepoint trouvera ses plus belles applications et que l'écriture musicale deviendra une science minutieuse et précise. Mais ce qui se résume ici en une phrase représente en fait une évolution lente et difficile, qui prendra, de ses débuts à son épanouissement final, près de six cents ans...

On pourrait se demander pourquoi la polyphonie apparaît ainsi dans le courant du Moyen Age. Pourquoi à telle époque et non à telle autre ? Pourquoi semble-t-il



Allégorie médiévale de la musique, avec carillon, viole et psaltérion (portail ouest de la cathédrale de Chartres, XIIIe siècle).



Harpiste. Détail
du Tropaire de Saint-Martial
de Limoges (XIe siècle).

Un épisode
du roman chevaleresque
« Renaud de Montauban ».
Au premier plan
une harpe portative
(miniature
de Loyset Liédet,
XVe siècle).


Comment charlemaine et
et maulgis de
son ami et compaignon



XVe siècle, essor de la polyphonie.
On distingue au premier plan : flûte, psaltérion et orgue portatif ; à l'arrière-plan : trompette, viole, tambour et harpe (frontispice du Psautier de René de Lorraine).

que personne n'ait songé à la polyphonie auparavant ? On peut admettre cependant que l'événement ne fut pas dû au seul hasard. Allant de pair avec une certaine évolution de la musique, comme aussi avec un certain degré d'évolution sociale, il se manifeste à un moment où l'on cherche à augmenter le pouvoir expressif des mélodies de l'office religieux, où leur nudité, leur dépouillement, ne paraissent plus suffisants. L'adjonction d'une voix à la voix qui chante la mélodie provient de ce désir d'élargir les possibilités du grégorien : mais en même temps c'est un acte audacieux, répondant à une audace générale qui marque les esprits, à un vaste courant de progrès que notre époque n'a pas toujours assez reconnu. Car on parle plus souvent des « ténèbres » du Moyen Age que de ses clartés.

Le mouvement polyphonique s'étend donc, car il correspond au goût et à la curiosité de l'époque. C'est le grégorien qui sert de base aux premiers essais de polyphonie, et le chant d'église soutiendra ainsi la nouvelle musique. Au XIe siècle par exemple, apparaît le « déchant » (*discantus*), improvisation libre en mouvements parallèles et contraires sur le chant liturgique, que l'on expérimente notamment à la cathédrale de Chartres.

Aux débuts de la polyphonie est rattaché un mot dont les siècles ont totalement modifié le sens : le ténor. Venu de *tenere* (tenir), le ténor est une mélodie chantée en valeurs longues sur quoi se déroule en valeurs plus courtes le déchant. Le ténor « tient » ainsi la mélodie principale autour de laquelle s'élaborent les diverses broderies ; le chanteur à qui est confiée cette voix devient une sorte de premier rôle. C'est dans ce sens que le terme est passé dans le langage profane.

Les premiers balbutiements de la polyphonie donnent naissance à différents genres, qui disparaîtront plus tard mais qui lui apportent des formes et des définitions nouvelles : le *gymel* anglais, accompagnement du chant à la tierce inférieure en mouvement parallèle ; le *faux-bourdon* ou fausse-basse, la voix en tierce supérieure se chantant à l'octave au-dessous (un chanteur peut aujourd'hui encore se tromper d'octave et chanter au-dessous

d'une mélodie qu'il double, alors qu'il croit chanter au-dessus). Le *conduit*, pièce liturgique ou profane, consistant en un chant orné d'une seconde voix libre.

Jusqu'à présent la musique avait été anonyme : les chants rituels n'ont pas d'auteur, non plus que les chants populaires ; aussi loin que l'on remonte dans l'histoire, ils appartiennent à la création collective (ou individuelle transmise immédiatement à la collectivité), dont l'origine est inévitablement mystérieuse. Mais à partir du moment où la musique se développe dans d'autres directions, des noms vont s'attacher à son évolution : ceux des théoriciens et des compositeurs.

Nous avions déjà pu relever les noms d'Ambroise et de Grégoire, les premiers qui aient exercé sur le chant religieux une influence reconnue par leurs contemporains. Plus tard, entre quelques rares autres, nous trouvons Hucbald et Guy d'Arezzo, car il est alors très peu de théoriciens ou de musiciens qui se soient fait connaître. N'oublions pas que le travail des moines, volontairement humble et obscur, favorise l'anonymat. Quant aux trouvères et aux troubadours, s'ils ont laissé leurs noms dans l'histoire, c'est qu'ils étaient des seigneurs, et fameux à plus d'un titre.

En même temps que la musique sort du chant religieux collectif, elle sort donc de l'anonymat. Elle va vers une certaine individualisation du sentiment, mais aussi de la technique ; la marque du musicien créateur pourra désormais se manifester ; d'abord modeste et souvent involontaire, elle s'affirmera bientôt avec une audace sans cesse grandissante.

Ce sont des musiciens *spécialisés*, théoriciens ou compositeurs qui vont apparaître sur la scène musicale. A Notre-Dame de Paris, l'organiste Léonin (XIIe siècle) écrit un recueil de pièces pour orgue dont certaines sont à deux voix. Son successeur, Pérotin, dit le Grand, est considéré comme l'un des premiers grands musiciens de l'histoire et le père de la musique polyphonique. Il a laissé des organa, des déchants, des conduits, des pièces à quatre voix qui, exécutées par les chœurs ou l'orgue,

devaient produire sur les fidèles une impression profonde de nouveauté.

Imaginons ce que devait être pour l'oreille d'un homme du XIIe siècle, l'audition *simultanée* de deux ou plusieurs mélodies — surprise à laquelle les esprits étaient aussi peu préparés que les oreilles — et l'on conviendra que les premiers essais de polyphonie (dans leur gauche raideur où nous trouvons un « charme archaïque ») durent susciter une très grande curiosité. La deuxième voix, puis les autres apportaient un élément de coloration et de chaleur totalement étranger à la tradition austère du grégorien.

Pérotin qui, ne l'oublions pas, se trouve aux orgues d'une cathédrale, affirme la foi robuste de ses bâtisseurs et de son peuple. Entre 1180 et 1232 approximativement, il dispense ainsi un style musical neuf, qui serait aujourd'hui appelé d'avant-garde. Il utilise enfin, pour couronner ses travaux, le procédé de l'*imitation* qui structure les pièces par la répétition des motifs principaux se répondant d'une voix à l'autre. Ce procédé, que les polyphonistes de la Renaissance emploieront jusqu'en ses plus extrêmes possibilités et qui donnera naissance à la fugue, est toujours en usage actuellement comme l'un des éléments constitutifs de la forme musicale.

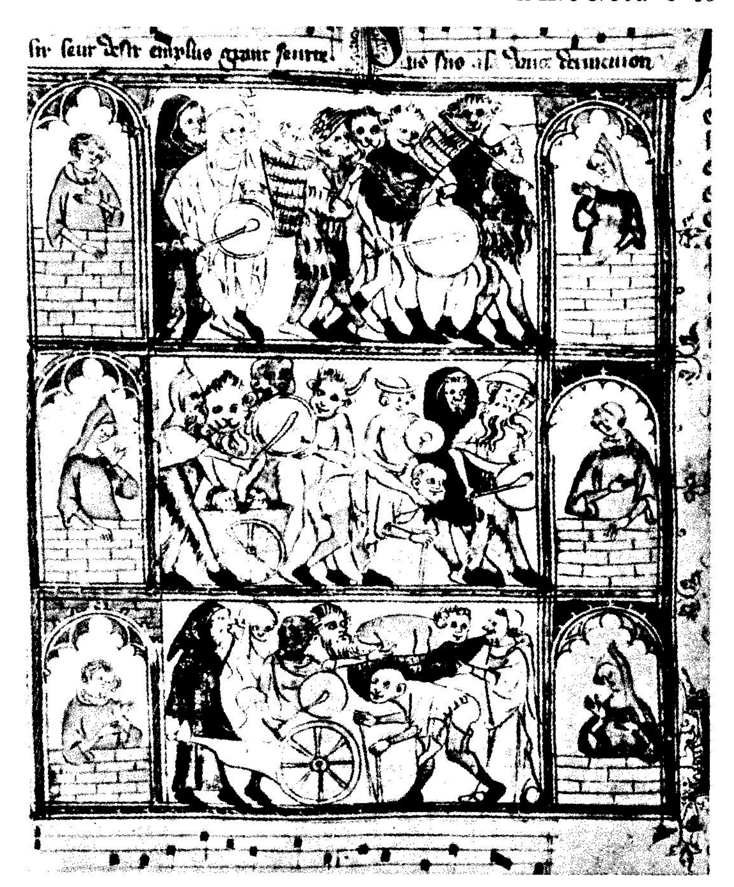
On est cette fois bien sorti de la tradition gréco-romaine. Le monde féodal du Moyen Age est un milieu actif, courageux, puissant, où maintes idées nouvelles circulent et se développent. Les hommes se déplacent ; Paris est déjà le rendez-vous des clercs. Des étudiants de divers pays viennent assister aux cours donnés à l'université que vient de fonder Robert de Sorbon et qui portera son nom. Notre-Dame est un lieu de rassemblement des fidèles, et la musique neuve et hardie que l'on y entend se répercutera au loin. De l'étranger viendront également de jeunes musiciens qui apprendront avec maître Pérotin les mystères de la polyphonie. Le roi Philippe-Auguste, appelé le Bâtisseur, favorise à Paris le progrès social et économique ; les grandes cathédrales commencent à couvrir la France, la littérature et la poésie se développent. La première partie du *Roman de la Rose* est composée vers 1235 ; c'est le roman de

l'amour courtois que les troubadours et trouvères continuent à diffuser dans toute l'Europe. On assiste à l'éclosion d'un monde nouveau, où les créations de l'esprit acquièrent de plus en plus d'importance et jettent les bases de la civilisation artistique de l'Occident. C'est alors que la musique, qui avait été une *science* dans l'étude des phénomènes sonores et un *rituel* depuis toujours, commence à devenir ce qu'elle demeurera désormais : un *art.* C'est alors également qu'avec la littérature et la peinture, elle devient un des éléments fondamentaux de la culture européenne.

L'Ars Nova (XIVe siècle)

On l'a vu, la polyphonie est née de besoins nouveaux : selon une explication non scientifique mais simplement poétique des choses, l'âme des hommes, aux premiers siècles de notre ère, n'était pas préparée à la musique polyphonique, elle n'en ressentait pas le besoin. En ces temps de grande foi et d'austérité, aucun élément ornemental ou sensuel ajouté au chant religieux ne pouvait se concevoir ni s'admettre ; on a vu également que les Pères de l'Eglise ont agi à plusieurs reprises pour s'y opposer. Si quelques libertés se manifestent de-ci de-là, il n'en reste pas moins que l'ignorance et la superstition maintiennent le peuple dans une entière docilité vis-à-vis de tout ce que l'on édicte à son intention. Cette simplicité de l'homme du haut Moyen Age ne durera pas : elle sera ébranlée par les revendications de quelques-uns, par les courants d'idées, par les créations artistiques qui peu à peu modifient l'état des esprits et bientôt le décor de l'existence.

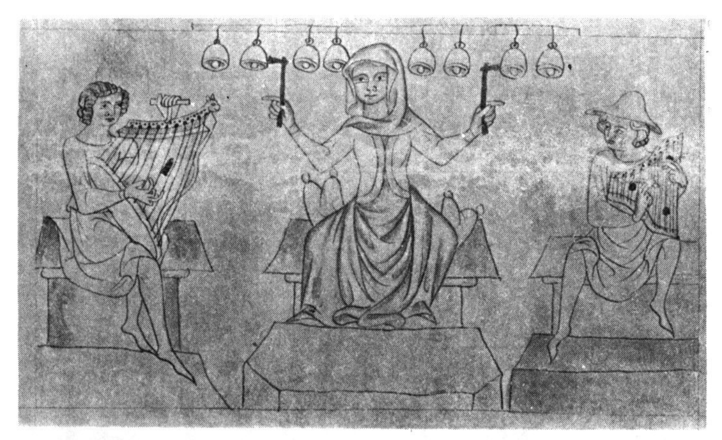
La société féodale, du XIe au XVIe siècle environ, vit d'une certaine façon qui appelle une forme et une expression artistiques correspondantes. A la monodie grégorienne pure et dépouillée, émanation d'un esprit propre aux premiers siècles du christianisme, correspond l'église romane dans sa simplicité. Au moment où décorations et sculptures commencent à couvrir ces murs nus, au moment où s'animent les personnages des fres-



Orchestre burlesque, miniature du « Roman de Fauvel ».

ques, jusque-là figés dans un hiératisme byzantin, les premiers ornements apparaissent également sur la nudité grégorienne : la polyphonie. En musique, passer du roman au gothique signifie passer de la monodie à la polyphonie. Il y a étroite corrélation entre le siècle et la création musicale.

Plusieurs faits le confirment : les trouvères et troubadours commencent à noter leurs chants, puisqu'il existe une notation, à vrai dire réservée au chant religieux,





La musique en Bohême au XIVe siècle. En haut : harpe de psaltérion, carillon et psaltérion. En bas : harpe, cistre, vièle et psaltérion (Bible de Velislav, 1340).

mais qui va déborder sur le profane ; les ménestrels s'initient à leur métier dans des ménestrandies, écoles créées à Paris pour enseigner l'art de chanter, de parler, de jouer d'un instrument, en un mot d'amuser. Les ménestrandies du Moyen Age peuvent être considérées comme les très humbles et populaires ancêtres de nos

Conservatoires. Par ailleurs l'ensemble des musiciens commence à s'intéresser aux chansons populaires, alors qu'auparavant, dans les abbayes, les moines théoriciens ou copistes avaient d'autres tâches à accomplir que de se pencher sur les chansons du vulgaire qui couraient les rues et les champs. En toute bonne foi, ils n'y attachaient aucune importance et ce n'est que plus tard, à la Renaissance, que l'on comprendra vraiment l'intérêt de cette création spontanée du peuple. Néanmoins vers le XIVe siècle, la chanson populaire s'incorpore à la musique, elle s'affirme avec plus de vigueur qu'auparavant, non seulement par les chansons de métier fortement rythmées mais également par des mélodies libres, dont le texte traite un sujet d'actualité.

Dans le domaine de la musique savante, les progrès de la polyphonie aboutissent sur le plan théorique à l'apparition d'un traité de la musique nouvelle, publié en 1330 par l'évêque de Meaux, Philippe de Vitry (1291-1361). C'est l'*Ars Nova*, qui fait le point des connaissances du temps et fixe les règles de l'écriture polyphonique. C'est un programme d'avant-garde que Vitry propose ainsi à ses contemporains : les modes ecclésiastiques par exemple ne sont plus considérés comme les seuls acceptables, et la « note sensible » (septième degré haussé) d'une gamme, procédé tout moderne, va favoriser et fortifier la gamme majeure que nous connaissons. La technique de la notation se perfectionne et Vitry codifie ainsi maintes acquisitions récentes.

Le style issu de l'*Ars Nova*, et qui lui empruntera son nom, va révolutionner le monde musical et religieux. Aux offices liturgiques répondent déjà les danses et chansons populaires d'une part, les danses, chansons et divertissements de cours et de châteaux d'autre part. A présent un traité important dû à un éminent théoricien, homme d'église par surcroît, plaide la cause de l'enrichissement de la musique par divers procédés, et envisage résolument une musique d'avenir.

L'*Ars Nova* étend son influence sur une période d'environ un siècle et demi ; il représente un stade d'évolution de la polyphonie mais s'inscrit dans un enchaînement que l'on ne peut sans arbitraire diviser en chapitres.

Si l'histoire de la musique établit traditionnellement ces chapitres, c'est uniquement dans un esprit d'ordre et de classement ; car les contemporains de Philippe de Vitry par exemple poursuivent l'œuvre d'un Pérotin et de ses successeurs ; ils y apportent des nouveautés, des hardiesses, des libertés qui à leur tour vont donner naissance au grand art polyphonique de la Renaissance. Mais pour la clarté de l'exposé, situons l'Ars Nova aux XIVe et XVe siècles, dans le sillage de Vitry.

Un compositeur marque de sa personnalité la période de l'Ars Nova : Guillaume de Machaut (1300-1377). Après une jeunesse aventureuse où il suivit en qualité de secrétaire Jean de Luxembourg à travers toute l'Europe, il devint chanoine de Reims. Homme cultivé, familier des cours (Charles de Navarre, le duc de Berry), il pratique la poésie autant que la musique. Esprit audacieux et fécond, il a laissé nombre d'œuvres profanes : ballades, virelais, rondels, mais l'œuvre la plus considérable de sa carrière c'est sa « Messe à quatre voix » écrite, croit-on, pour le sacre de Charles V à Reims en 1364. La nouveauté fondamentale de l'œuvre consiste en ce que ses diverses parties : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei ne sont plus des morceaux isolés : l'auteur les traite à quatre voix, les relie les uns aux autres et crée ainsi la première « messe polyphonique » de l'histoire. Pour la première fois en effet apparaît une conception architecturale qui vise à la monumentalité, à l'unité d'un vaste ensemble, ainsi qu'à la diversité des détails au sein de cette unité. Cette messe de Machaut (appelée aussi « Messe Notre-Dame ») marque une date-charnière dans l'histoire de la musique et se place parmi les œuvres qui caractérisent le mieux la franchise et l'audace de l'Ars Nova.

Il est évident que cette polyphonie rude et gauche encore, mais qui manifeste un indéniable caractère de ferveur et de grandeur, n'exerce pas sur nos oreilles ce « charme » que nous attendons généralement de la musique, parfois à tort, car la musique n'a pas toujours eu pour but d'être charmante ou séduisante. Aux âges de foi, elle se voulait forte, expressive sans doute, riche de

langage et de nuances, mais sans mollesse, semblable en cela aux idées et aux mœurs du temps.

Cent ans après *Le roman de la Rose*, paraît *Le roman de Fauvel*, œuvre satirique en vers, dont les rapports avec la musique sont attestés par l'importante série de compositions musicales qui y sont insérées : antiennes, rondeaux, lais, motets, séquences, ballades, alleluias, où, on le voit, le profane et le sacré se mêlent. Ces pièces constituent un document intéressant sur les formes alors en usage, ainsi que sur les nouveautés appartenant à l'Ars Nova telles que la complexité rythmique des différentes parties d'une pièce polyphonique, l'intérêt de l'accompagnement instrumental d'une mélodie de motet, etc.

Pour compléter la physionomie de la France gothique, n'oublions pas que la langue profane a élargi son domaine et qu'elle débouche à présent sur la production littéraire et poétique : c'est en « langue vulgaire » et non plus en latin que l'on écrit les poèmes et les chansons, que l'on joue les « mystères ». Le français a commencé d'exister.

En Italie, où l'Ars Nova se répand, on citera l'organiste aveugle Francesco Landino (1325-1397) comme représentant le plus doué de cette école ; sa musique est plus aimable et plus tendre que celle d'un Machaut. Elle témoigne d'une séduisante invention mélodique, et si le nom de Landino ne figure pas dans l'histoire au premier rang des grands créateurs, c'est par le malencontreux effet d'une injustice. L'histoire n'en commet pas beaucoup mais elle est ici flagrante. Landino (que l'on écrit parfois Landini erronément) a fait figure de chef d'école par sa science ; les nombreux disciples qu'il forma contribuèrent à faire briller l'Ars Nova en Italie. Par son réalisme et son mysticisme, il évoque son contemporain Fra Angelico. D'autre part, Landino se situe dans le prolongement direct de Giotto, né environ cinquante ans avant lui, et dont l'audace et le réalisme exprimèrent de façon semblable les tendances de l'art nouveau.

Ainsi, dès le premier âge de la polyphonie, les musiciens italiens affirment un style où la fantaisie et la

liberté ont leur place, un style qui ne se fait jamais l'esclave d'une scolastique trop stricte, qui rejoint un certain tour populaire, et où se manifestent les éléments sensuels et lyriques de la musique. Cette disposition d'esprit et de sentiment leur est permanente. Elle conditionne toute la création artistique du pays, et l'on a pu observer jusqu'à nos jours de quelle façon les compositeurs italiens transforment selon leur génie propre la sévérité d'un impératif esthétique venu du Nord.

Les genres et les instruments

Arrêtons-nous un instant ici pour nous interroger sur les genres et les instruments en usage dans la musique médiévale. Au développement de la musique profane correspond nécessairement un développement des structures et des genres. Parallèlement à l'essor des cités bourgeoises, on voit l'essor de la musique pratiquée par les citoyens : bourgeois, artisans, notables. A l'unisson du grégorien qui représente la foi collective, a succédé la polyphonie qui répand le goût du différencié ; ici elle veut édifier, là divertir. Les citoyens qui se rassemblent pour chanter ou jouer, font de la musique une distraction. D'où la naissance et l'essor des différents genres.

On a vu quels étaient les genres religieux des débuts de la polyphonie : l'organum, le conduit, le déchant, la séquence. Il faut y ajouter le *motet*, pièce à plusieurs parties dont chacune chante en langue vulgaire un texte différent sur un « ténor » liturgique chantant à la voix supérieure un mot (*motetus*) par note. Ce ténor peut également être joué par un instrument. Au XIVe siècle l'adoption d'un ténor profane fait du motet une pièce profane qui ira s'élargissant jusqu'à devenir, avec Lully et ses contemporains du XVIIe siècle, une grande architecture de chœurs, solistes et instruments.

La *ballade* est une sorte de stylisation des airs à danser de trouvères et troubadours ; c'est une chanson accompagnée, un récit. Elle se transforme, devient polyphonique : sa forme n'est pas définie, mais plutôt son genre.

Par la suite et jusqu'à nos jours, la ballade répondra toujours à la même définition du genre.

Le *lai* est une pièce accompagnée, comprenant douze strophes différant de rythme poétique et de mélodie.

Le *virelai* se chante à une voix, avec deux ou trois parties instrumentales en contrepoint, et alterne couplets et refrain. Il s'apparente au *rondeau* où alternent voix seule (couplet) et chœur (refrain) basés sur des rythmes de danse. On fera également des rondeaux polyphoniques.

Le *canon* (qui signifie règle) est un procédé d'imitation qui va connaître une considérable fortune et se répandre en s'enrichissant dans tous les genres jusqu'à nos jours. Il s'agit de la répétition d'une même phrase énoncée à tour de rôle par les différentes parties d'une pièce.

Le canon primitif donne naissance en Italie à la *caccia* (XIVe siècle) petite pièce très en faveur et ressortissant à la musique descriptive, qui évoque les plaisirs de la chasse. Par l'entrée successive des motifs on crée l'impression de course.

Le *ricercar* (recherche), en Espagne *tiento*, en Angleterre *fancy*, pièce instrumentale imitée du motet vocal, reprend le procédé de l'imitation et se joue au luth, à l'orgue ou au clavecin. Plus tard, au XVIIe siècle, il se perfectionnera par une scolastique complexe qui donnera naissance à la fugue.

La *frottola* (Italie, XVe siècle) est une chanson à quatre voix, issue de chants et danses populaires. Elle donnera naissance au madrigal de la Renaissance, dont nous parlerons plus loin.

En Espagne, les chansons à refrains aux riches rythmes de danse, dites *villancicos* (de village) ont une popularité considérable et durable. La *canzone*, genre italien, est importée dans la péninsule par les troubadours du XIIe siècle ; d'abord monodique, elle devient polyphonique, et de vocale devient instrumentale (*canzone da sonar :* chanson à jouer sur un instrument). Composée de plusieurs parties, la canzone est à l'origine de la sonate.

C'est donc toute une série de pièces vocales ou instrumentales, religieuses ou profanes, polyphoniques toujours, que l'on voit apparaître et foisonner entre le

XIe et le XVe siècle. Ces genres permettent à la fantaisie créatrice de se manifester sous de multiples formes ; et la constatation principale que l'on peut faire c'est que la musique polyphonique tend à s'ornementer de plus en plus. C'est un mouvement incessant, qui conduit jusqu'à l'extraordinaire prolifération du XVIe siècle, laquelle marquera l'épanouissement final d'une technique parvenue à son point suprême.



La musique en France au XVe siècle : au premier plan, joueuse de flûte à bec et de tambourin, joueuse de trompette droite, tympanon ; au second plan, orgue portatif, tympanon, bombarde-ténor (ancêtre du hautbois), mandore (guitare) jouée au plectre, une autre flûte à bec (flûte douce). (Les Muses, manuscrit du «Champion des Dames», 1441).

De quels instruments usait-on durant cette période qui va des troubadours aux polyphonistes, du Moyen Age à la Renaissance ? On retrouve ici des instruments connus de l'Antiquité mais perfectionnés.

Dans la catégorie des « cordes », voici la *harpe*, le *psaltérion* et la *lyre* (cordes pincées). La *viole à archet* est le

plus lointain ancêtre du violon ; la *vielle*, instrument noble qui devint ensuite populaire, consiste en une caisse tendue de cordes ; une manivelle latérale actionne une roue colophanée qui fait vibrer ces cordes, cependant qu'un clavier donne les notes. (Ne pas confondre avec la *vièle*, ancêtre de la viole, nom désignant au Moyen Age tout instrument à cordes et à archet.)

Le *luth*, qui date de l'époque des croisades, se maintiendra jusqu'au XVIIe siècle. Il compte de quatre à onze cordes ; c'est l'instrument par excellence de l'accompagnement, mais aussi des pièces en soliste. Son répertoire est immense ; c'est l'instrument-roi de la Renaissance.

La *guitare*, connue dès le XIIe siècle, est sœur du luth mais aucun de ces instruments ne dérive de l'autre. Au XVe siècle, différents types de guitare selon les régions d'Espagne se nomment *mandola* (d'où mandoline) et *vihuela*. La *vihuela de mano*, instrument aristocratique qui posséda une nombreuse littérature deviendra la *guitarra* espagnole, l'instrument que nous connaissons et qui sera à la fois le messager d'un art savant et du répertoire populaire dans tous les pays de culture ibérique, avec l'inaltérable faveur que l'on sait.

Le *clavicorde* d'abord appelé « échiquier » est une boîte rectangulaire que l'on pose sur une table. Muni de cordes et d'un clavier de touches, c'est l'ancêtre du piano car le mécanisme est à « marteaux » frappant les cordes. (L'épinette et le clavecin sont des instruments à cordes pincées). Le clavicorde a existé du XIVe au XVIIe siècle. En Angleterre, le *virginal* (XVIe et XVIIe siècle) désigne une épinette.

Les instruments à vent comprennent les *trompettes*, le *cor* (en métal ou bois) et le *cornet*, instrument en bois percé de six ou sept trous. A côté de ces ancêtres de nos cuivres, on connaissait la *flûte à bec* (en bois) et la *flûte traversière* (métallique) dont on joue en la tenant de côté. La *flûte de Pan*, héritée de l'Antiquité, est également en usage. Certains instruments sont « à anche » (lamelle de roseau vibrant à l'embouchure) : le *chalumeau*, la *cornemuse*, la *bombarde* (hautbois), le *cromorne*.

L'*orgue*, instrument à vent, est connu sous la forme

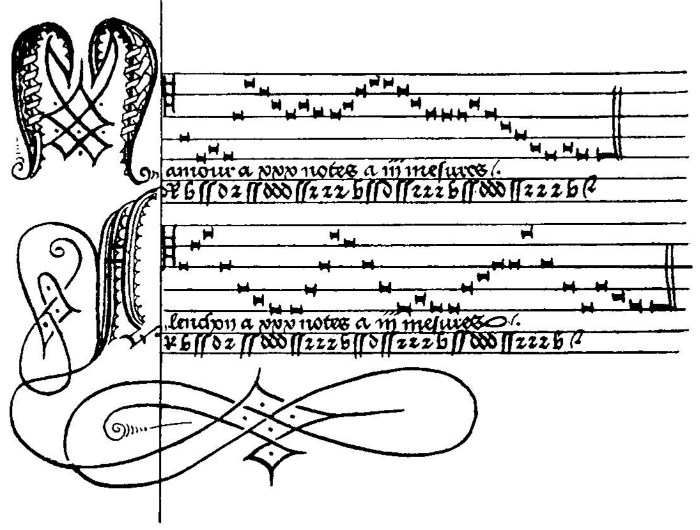
de l'orgue portatif, petit orgue de table, et sous la forme majestueuse de l'orgue d'église.

Il va de soi que la seule histoire de l'orgue remplirait de nombreuses pages ; bornons-nous à rappeler brièvement que l'orgue a pour lointain ancêtre l'aulos (flûte double) des Grecs ou la flûte de Pan à plusieurs tuyaux de longueur décroissante. L'orgue à bouche des Chinois (cheng) consistait en un ensemble de mêmes tuyaux plongés dans une calebasse percée d'une ouverture. En appliquant les lèvres à cette ouverture on faisait vibrer les tuyaux ; le principe de l'orgue se trouve là. On croit généralement que Ctésibios d'Alexandrie construisit, au IIe siècle avant J.-C., le premier modèle d'orgue. De grands instruments (quatre séries de treize tuyaux) datant du IIIe siècle après J.-C. ont été retrouvés à notre époque ; les petits orgues de table, tout comme les orgues destinés à l'église se répandent en Europe depuis les premiers siècles de la chrétienté jusqu'à la Renaissance. Deux types d'orgue subsistent pratiquement depuis le XVIIe siècle : l'orgue baroque aux sonorités légères, colorées, fines, et l'orgue romantique dû à Cavaillé-Coll, instrument puissant et massif dont, en dépit d'une grande richesse de palette, l'emploi se révéla limité. Depuis quelques années l'orgue baroque a retrouvé une certaine faveur. Il est irremplaçable pour l'exécution de toute la littérature musicale des XVIIe et XVIIIe siècles.

Les instruments à percussion ne sont pas négligés : ils soulignent surtout le rythme des danses. Ainsi en est-il du *tambourin* (frappé de la main), des *castagnettes,* des *cymbales* (plaques de métal), des *cloches* ou des diverses sortes de *tambours.*

Remarquons ici que l'instrumentation, cette science moderne puisque les compositeurs ne s'y intéressent qu'à partir du XVIIIe siècle, n'existe pas jusqu'à la Renaissance, et que l'on joue indifféremment sur l'un ou l'autre instrument. Par exemple, on mélange les voix humaines d'un ensemble polyphonique et les instruments ; par exemple encore, on rassemble un peu pêle-mêle les instruments : cuivres, bois, cordes, sans souci de la cohérence ou d'un ordre sonore devenu si important par la suite. Ce n'est que peu à peu qu'une littérature fonc-

tionnelle se développera, et tout d'abord avec les pièces écrites spécialement pour la technique subtile du luth ou de la guitare. Viendront ensuite les pièces pour tels instruments déterminés, puis enfin pour des groupes fixes. Cela nous mènera au XVIIe siècle.



Manuscrit bourguignon du XVe siècle. Les lettres sous le texte indiquent les pas de danse.

V

L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE

L'école bourguignonne (XVe-XVIe siècle)

Dès le moment où est apparu, au IXe siècle, le premier essai d'organum, la polyphonie était née. Désormais, elle allait irrésistiblement se développer ; avec elle s'ouvrait un nouveau chapitre de l'histoire de la musique. L'Antiquité, les civilisations pré-chrétiennes et notre musique même jusqu'au Moyen Age avaient vécu l'âge monodique : depuis onze siècles, nous vivons l'âge polyphonique. Mais en l'espace de six cents ans environ, la polyphonie allait atteindre une richesse prodigieuse, puis, arrivée à son plein épanouissement, céder soudain vers 1600 la scène à des forces neuves (l'opéra : mélodie accompagnée) et enfin reprendre sa place au sein d'un art musical qu'elle n'a cessé d'imprégner et de fertiliser de ses principes depuis son apparition.

Quelques musicologues ont, avec une certaine logique, subdivisé l'histoire de la polyphonie en trois grandes périodes : la première va des années 1100, où se répand l'usage de chanter l'organum dans les cathédrales de France, à l'an 1330 qui voit la publication du traité de Vitry ; la deuxième est celle de l'Ars Nova (le XIVe siècle). Enfin la troisième période, ou « âge d'or », est celle de l'école bourguignonne (XVe et XVIe siècle).

Nous avons déjà évoqué Machaut et Landino ; voici deux autres grands musiciens appartenant encore à l'Ars Nova : Guillaume Dufay et Gilles Binchois. Dufay (1400-

1474), formé à la maîtrise de Cambrai, sera au service des princes Malatesta à Rimini, puis chantre à la chapelle pontificale de Rome. Nommé chanoine de la cathédrale de Cambrai où il finira ses jours, il est également maître de chapelle de Philippe le Bon. Dufay est une personnalité dominante de son siècle, par sa science considérable, son inspiration riche et personnelle, ses innovations hardies, comme par le charme et l'élégance de son écriture contrapuntique. Ses relations avec les plus illustres souverains d'Europe, son intelligence et son talent font de lui un des princes de la musique. La Messe « Alma redemptoris mater », des ballades comme l'admirable « Virgine bella », témoignent entre maintes autres pages de sa sensibilité comme de l'influence du lyrisme italien qui féconda son inspiration.

Gilles Binchois (1400-1460), né à Mons, mort à Soignies, se distingue par la grâce et l'originalité de son tempérament. A la fin du Moyen Age, à la fin de l'Ars Nova, il impose son raffinement et ses œuvres profanes sont peut-être plus significatives que ses œuvres religieuses, témoin ses chansons écrites sous la forme du rondeau, lequel jouit d'une très grande faveur. Binchois fut également au service de Philippe le Bon ; il se situe légèrement en-deçà de Dufay, dont il n'a pas l'envergure, mais il a laissé des pages d'une grande beauté et fut considéré comme l'un des premiers maîtres de son temps.

Avec le traité de Philippe de Vitry citons encore celui de Jacques de Liège, écrit après 1330 et intitulé *Speculum musicae*. C'est le plus volumineux traité musical du Moyen Age. Ce Jacques de Liège que l'on ne connaît que par son prénom de Jacobus et son origine, suit une voie différente de celle de Vitry : il compare les procédés des « anciens » et des « modernes » ainsi qu'il les nomme, et souligne l'intérêt des nouveautés de l'écriture polyphonique.

Mais un fait politique important va changer le cours de l'histoire : en 1415, la France perd la bataille d'Azincourt, les Anglais entrent à Paris, les princes qui aimaient la musique et recrutaient chanteurs, ménestrels, organistes disparaissent de la scène. Du même coup la



L'empereur Maximilien dirigeant un concert (gravure de Hans Burgkmair, 1516).

vie intellectuelle et artistique se déplace vers des régions plus propices à son essor : celles qui relèvent de l'autorité des puissants ducs de Bourgogne et qui comprennent les actuels territoires du nord de la France, de la Belgique et du sud des Pays-Bas.

Voici venir à présent l'âge d'or de la polyphonie. Le pays bourguignon est prospère ; ses musiciens, nourris d'une part de l'Ars Nova et d'autre part de l'exubérance italienne, sont des maîtres que l'Europe se dispute. Sur le plan musical, la défaite d'Azincourt aura donc des

répercussions profondes quoique indirectes, en déplaçant le centre de la culture musicale et en mettant en lumière les compositeurs bourguignons. Ce n'est d'ailleurs qu'un commencement, car de 1450 à 1600 environ, va se produire une prodigieuse expansion de la musique bourguignonne. De partout, les grandes églises, les cours princières, ecclésiastiques ou royales, font appel aux musiciens du Nord. Les plus éminents d'entre eux font de brillantes carrières en Italie, en Espagne, en Allemagne ou en Angleterre. Maîtres de chapelle et organistes, ils enseignent leur art d'instrumentiste et de compositeur ; ils répandent à travers l'Europe la riche écriture polyphonique qu'ils ont, à la suite d'un Dufay et d'un Binchois, portée à un degré supérieur de raffinement et d'habileté. La période d'un siècle et demi pendant laquelle s'exercera leur influence correspondra à l'épanouissement ultime de la polyphonie.

Ces maîtres laissent des disciples qui à leur tour enseigneront. On peut dire qu'ils donnent à l'Europe son langage musical unifié, modèle sur lequel s'édifiera la musique des siècles à venir. C'est à cette diffusion à l'échelle européenne d'un style et d'une école que le langage musical doit son universalité : un système s'établit, se fortifie, se complète, puis se répand et acquiert force de loi, imposant des conventions reconnues par tous. Ainsi il ne sera plus question de se dégager de ce système (et même les systèmes qui plus tard s'érigeront contre lui en tiendront compte). Tout comme une langue parlée, dont la grammaire, la syntaxe, le vocabulaire sont unanimement admis afin que les hommes se comprennent, la musique est parvenue à son stade « adulte ».

Quels sont les hommes qui ont couronné cette évolution de six siècles en écrivant les œuvres maîtresses de la polyphonie ? En voici quelques-uns : Jean Ockeghem, de Termonde (1420-1495) ; Jacob Obrecht, né à Berg-op-Zoom (1450-1504) ; Josquin des Prés, né dans le Hainaut (1450-1521) ; Henri Isaak, né en Belgique — il s'est dit originaire des Flandres — (1450-1517) ; Johannes Tinctoris, né à Nivelles (1435-1511) ; Adrien Willaert (Bruges ou Roulers, 1480-1562) ; Cyprien de Rore (Malines, 1516-1565) ; Jacob Arcadelt (Flandre, 1514-1560) ; Roland de

Lassus (Mons, 1532-1594) ; Philippe de Monte (Malines, 1521-1603) ; Lambert de Sayve (Liège, 1549-1614).

Ceux-ci peuvent être considérés comme les plus importants. C'est pourquoi l'étiquette d'« école bourguignonne » correspond à une réalité ; ces polyphonistes appelés précédemment néerlandais ou franco-flamands par les musicologues, sont sans aucun doute bourguignons.

L'évidence géographique et la logique musicale nous le disent : c'est en citoyens d'Etats riches, puissants, où la pratique de la musique est très répandue, comme est répandu le goût flamand d'un certain faste bourgeois, c'est en représentants d'une civilisation matérielle et morale d'une incontestable envergure, que ces maîtres-musiciens se font connaître et apprécier. Les « Belgae » ou les « Fiamminghi » comme on les appelle à l'étranger sont très recherchés, et leur carrière internationale est brillante. Tous ont en quelque sorte fécondé l'Europe.

Jean Ockeghem fut chantre à Anvers, puis trésorier de l'Abbaye St-Martin de Tours, où il demeura. Il voyagea également en Espagne. Messes, motets, chansons profanes constituent son œuvre, où un « Deo gratias » à trente-six voix, chef-d'œuvre de technique, est resté célèbre.



Josquin des Prés

Jacob Obrecht fut chantre à Utrecht, à Ferrare, à Cambrai, puis au service du duc de Ferrare.

Josquin des Prés fut successivement au service des ducs de Bourgogne puis de la cour des Sforza à Milan ; membre de la chapelle pontificale à Rome, il voyage à Florence, Modène, Nancy, St-Quentin. Ses œuvres manifestent une originalité hardie dans l'écriture et dans l'expression.

Henri Isaak partagea son activité entre l'Allemagne et

l'Italie : il fut organiste à la chapelle de Laurent le Magnifique à Florence, puis servit Maximilien 1er à Innsbruck, Frédéric le Sage à Torgau. Il retourne à Florence comme agent diplomatique de Maximilien. Un détail pour la petite histoire : Machiavel, dans une lettre de janvier 1508, dit avoir rencontré « Isaak, il Fiammingo » à Constance.

Johannes Tinctoris fut au service du roi de Naples, professeur de Béatrice d'Aragon, future reine de Hongrie, et traducteur français-italien. Le roi le chargea de revenir en Brabant pour y recruter des chantres. Plus tard, il fut maître des enfants de chœur à la cathédrale de Chartres.

Adrien Willaert est souvent appelé « Adriano Fiammingo » en Italie où il fit une carrière prestigieuse. Au service du duc de Ferrare, il passa ensuite chez l'archevêque de Milan, puis fut élevé à la dignité exceptionnelle de maître de chapelle de St-Marc à Venise. C'est là qu'il écrivit ses somptueuses compositions à double-chœur, l'église St-Marc possédant deux tribunes et deux orgues se faisant face. Le style « à double chœur » va se répandre et enrichir les solennités religieuses.

Cyprien de Rore fut chantre à St-Marc sous Willaert, puis chez le duc de Ferrare. Après avoir servi à Parme le duc Farnèse, il se rend à Venise pour prendre la succession de Willaert, mais retourne à Parme deux ans plus tard.

Jacob Arcadelt, maître de chapelle à la cour de Florence, puis à la chapelle Giulia à Rome, passa à la chapelle pontificale. Engagé au service de Charles de Lorraine, il séjourna à Nancy puis à Paris.

Philippe de Monte, précepteur de musique à Naples, vécut un temps en Angleterre. Revenu à Rome, il se fixa ensuite à Vienne, au service de l'empereur Maximilien II.

Lambert de Sayve, chantre à la chapelle impériale de Vienne, finit ses jours comme successeur de Philippe de Monte à la même chapelle. Il passa entre-temps au service de l'archiduc Charles d'Autriche.

Roland de Lassus se rendit tout enfant en Sicile, emmené par le vice-roi Ferdinand de Gonzague, qui avait remarqué ses dons. Il passe ensuite à Milan, à Naples, à

Florence où il est nommé directeur du chœur de St-Jean de Latran. Voyageant en Angleterre et en France, il est appelé à Munich par le duc Albert de Bavière, et s'y fixe. Grâce à lui, la chapelle de Munich sera l'une des plus éclatantes d'Europe.

Lassus, le plus grand d'entre tous ces musiciens, est un génie universel, qui synthétise toutes les tendances de son temps. Sa vigoureuse personnalité, sa santé créatrice



Roland de Lassus.

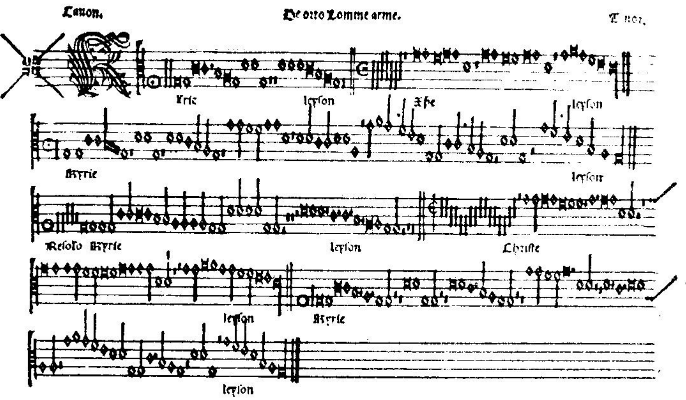
lui inspirent des œuvres d'une foi profonde et sévère tout autant que d'autres où la fantaisie, l'humour, la truculence, jaillissent avec une verve brillante. Son existence fastueuse, ses hautes fonctions, sa culture, tout fait de lui un de ces princes de la musique comme il en est quelques-uns dans l'histoire. Sa production est immense : motets, psaumes, messes, chansons françaises, madrigaux italiens, lieder polyphoniques allemands, Passions, etc. Son personnage évoque assez bien celui d'un Rubens (qu'il précède de quarante-cinq ans) par les traits de caractère, l'œuvre, la situation sociale.

Il serait fastidieux de s'étendre sur les activités des compositeurs que nous venons de citer : leur carrière européenne, la qualité de leurs fonctions, montrent à suffisance le rayonnement qu'ils exercèrent. De 1450 à 1600 environ, le renom des polyphonistes bourguignons resplendit d'un éclat incomparable sur toute l'Europe, et l'un des hauts sommets de l'histoire de la musique est atteint grâce à leur maîtrise.

Les genres pratiqués par les polyphonistes

Du XIe au XVIe siècle, une évolution considérable a eu lieu qui va de la simplicité à la complexité : l'écriture musicale s'est faite toujours plus savante ; la technique, désormais maîtrisée, se donne libre cours. De plus en plus, la musique est appelée à remplir le rôle de divertissement que la société de la Renaissance va lui assigner. Les œuvres profanes se multiplient, et avec elles, les recherches d'écriture, d'expression, de pittoresque. L'utilisation d'un certain chromatisme, quelques progrès dans la notation, tout cela enrichit le langage musical.

De tous les genres, l'*imitation* est sans contredit celui qui apportera le plus de ressources à la musique. Simple procédé de réponse aux différentes voix d'un même motif, l'imitation peut revêtir les aspects les plus complexes, les plus raffinés, et contribuer à édifier des structures polyphoniques extrêmement riches. La technique de l'imitation va donner au tissu polyphonique sa solidité, son unité. Elle sera utilisée dans les œuvres tant reli-



« Messe de l'homme armé », avec Kyrie en canon. Edition de Petrucci, créateur de la typographie musicale en caractères mobiles (Venise, 1502).

gieuses que profanes, et atteindra parfois à une telle surcharge que la grande polyphonie de la Renaissance y trouvera sa décadence, pour la simple raison que l'œuvre musicale deviendra prétexte à jeux savants d'écriture.

Un exemple des mélanges de genres assez surprenants auxquels se complaisent les compositeurs est la *messe-parodie.* Du XVe siècle environ et jusqu'au milieu du XVIe, au moment où le concile de Trente l'interdit, l'usage s'est répandu de construire des messes sur des motifs profanes préexistants. Les « airs en vogue », dirait-on aujourd'hui, constituent le matériel thématique, c'est-à-dire le motif initial de chaque partie de la messe, sur lequel se développent la polyphonie... et le texte religieux. C'est ce qui explique les titres inattendus de certaines messes des XVe et XVIe siècles : messe « La bataille », d'après la bataille de Marignan, de Janequin ; messe de « L'homme armé » de Josquin des Prés, et de nombreux autres, car le thème de l'homme armé, très populaire à l'époque, a été traité maintes fois ; messe « Se la face ay pale » de Dufay ; messe « Douce mémoire » de Lassus ; messe « Ma maîtresse » d'Ockeghem, etc.

Le *madrigal* est le genre musical par excellence ; on l'a dit issu du mariage entre la mélodie italienne et la polyphonie du Nord et, si la formule est plaisante, elle

est exacte. Né probablement au XIVe siècle, il se développe surtout en Italie et en Angleterre. C'est à l'origine une pièce à deux voix, de caractère profane. Mais l'élément littéraire et l'élément musical y ont la même importance : Dante, Pétrarque, Boccace l'ont cultivé. Des compositeurs comme Arcadelt ou Willaert traitent le madrigal polyphonique en recourant au procédé de l'imitation : répétition des motifs aux différentes voix. Avec Lassus, Lucas Marenzio, Palestrina, Monteverdi, Cyprien de Rore, Philippe de Monte, le madrigal atteint sa forme achevée : écrit à quatre, cinq ou six voix, il utilise des chromatismes souvent fort audacieux dans la liberté expressive, et toutes les subtilités du contrepoint.

Le madrigal aborde les sujets héroïques, pastoraux ou même libertins : il est structuré soit de façon symétrique en strictes imitations, soit de façon libre dans le rythme et la mélodie ; il favorise l'imagination créatrice et le lyrisme de l'expression, par cette souplesse qu'aucune forme musicale n'avait offerte jusque-là aux musiciens, ainsi que par la variété des textes sur lesquels il est construit. Bref, le madrigal contribue durant environ deux siècles à l'épanouissement d'une riche littérature lyrique tout en portant l'écriture du contrepoint à une suprême maîtrise. Nous verrons plus loin qu'il est à la source de l'opéra.

La *chanson polyphonique française*, produit de la scolastique bourguignonne et d'un esprit de libre fantaisie, représente au XVIe siècle l'élément le plus attrayant de la musique. (Nous n'oublierons pas certains « madrigaux joyeux » de la Renaissance italienne, qui pratiquent également une libre fantaisie du même genre). En ce qui concerne les chansons polyphoniques françaises, un éditeur de musique, Attaignant, contribue à leur diffusion en publiant de nombreux recueils durant toute la première moitié du XVIe siècle. Ces recueils, que l'on a conservés, sont aujourd'hui une mine d'or pour les musicologues et les musiciens.

Ecrite à quatre voix, la chanson française est souvent descriptive, sa mélodie est souple, elle aborde tous les sujets. Elle est le pendant du madrigal italien ou anglais et, au moment où le grand style polyphonique com-

mence à se figer dans l'académisme, elle affirme la vitalité d'un art qui recherche toujours sa liberté et secoue ses chaînes aussitôt qu'un style impose des lois devenues contraignantes.

Précisons que tous ces genres sont vocaux et que cette polyphonie de la Renaissance exclut pratiquement l'emploi des instruments. Elle repose sur le système dit *a capella* (de chapelle), venu de l'usage que l'on avait de chanter à l'église sans accompagnement instrumental, celui-ci étant interdit en tant qu'élément profane. L'expression s'est perpétuée : un chœur a capella désigne aujourd'hui toute espèce de chant d'ensemble non accompagné.

Polyphonie, Renaissance et humanisme

De 1330, date de l'Ars Nova, à 1600, de multiples genres et formes sont nés et se développent, traduisant le désir et le besoin de nouveauté qui anime les hommes au sortir du Moyen Age : la musique trahit les mêmes aspirations que les autres disciplines culturelles ; l'audace du gothique flamboyant, avec ses recherches ornementales et expressives, sous-tend la polyphonie dans toute sa prolifération. Au moment où les territoires de la chrétienté se couvrent de cathédrales, de palais et de châteaux, l'art musical s'enrichit de ses vastes compositions polyphoniques dont le caractère monumental répond parfaitement, dans l'esprit comme dans la forme, à l'idéal des grands architectes et des grands peintres du temps.

Et il suffira, pour ressentir à quel point la musique est liée à son siècle, de songer à la société de la Renaissance, aux riches marchands, aux bourgeois dont la puissance économique et sociale s'affirme, face à celle des rois et des princes. Ceux-ci vivent dans le faste au sein de leurs domaines et protègent les arts. Ceux-là, s'entourant d'un faste semblable, contribuent à la prospérité des cités et rassemblent en leurs demeures les plus belles créations de l'art et de l'artisanat : vêtements, meubles, tapis et tapisserie, argenterie, vaisselle et linge, bijoux, tableaux, décorations diverses. Chanteurs et musiciens

ont leur place au milieu de cet ordre social : comment la musique de la Renaissance, dans la splendeur des églises ou dans le luxe des palais bourgeois, n'aurait-elle pas le même caractère de grandeur et d'opulence ?

C'est peut-être en Italie que le foisonnement artistique européen trouve son foyer le plus actif. On peut dissocier dans une certaine mesure le XVI[e] siècle du XV[e], en ce sens que les années 1400 (le « quattrocento » italien) voient l'épanouissement d'un art où les sujets profanes sont traités avec hardiesse ; les sources traditionnelles du christianisme, exploitées si longtemps et avec tant d'abondance, semblent devenir moins nécessaires aux hommes de la Renaissance, tournés vers d'autres horizons sous l'influence progressive des idées et des événements qui bouleversent le siècle. L'humanisme, cette nouvelle attitude philosophique qui va changer la face du monde, naît en partie de la découverte de la civilisation grecque révélée à l'Occident, et tout d'abord à l'Italie, par les savants byzantins fuyant les Turcs (Mohamed II prend Constantinople en 1453). L'Antiquité devient un thème d'inspiration pour les artistes en même temps qu'une sorte de modèle de vie. L'homme de la Renaissance se libère de quatorze siècles de docilité religieuse et d'anonymat. Il entrevoit un autre destin ; entraîné par ses découvertes récentes, il table avec orgueil sur ses propres forces.

Quelques dates suffisent à révéler la vitalité du siècle :

1454 : Gutenberg fait imprimer son premier livre à Mayence.

1456 : réhabilitation de Jeanne d'Arc puis règne de Louis XI. La France est désormais un Etat unifié par une solide institution monarchique.

1470 : la Sorbonne imprime le premier livre en France.

1492 : Christophe Colomb aborde en Amérique ; la même année, en Espagne, les rois catholiques Ferdinand et Isabelle reprennent Grenade.

En fait, la grande révolution de la Renaissance peut se résumer ainsi : jusqu'au XV[e] siècle, l'homme est entièrement voué à Dieu ; dans ses œuvres — et surtout dans



La musique, divertissement de cour au début de la Renaissance française (tapisserie des Gobelins du XVI° siècle).

ses œuvres d'art — il s'adresse à Dieu. Car peindre, écrire ou faire de la musique sont autant de façons de prier, de rendre tribut à la gloire divine devant laquelle l'homme manifeste une humilité si totale que ses œuvres, jusqu'à ce moment, sont le plus souvent anonymes. Bref le centre de l'univers pour l'homme du Moyen Age, c'est Dieu. Au contraire on peut dire, en schématisant à peine, que le centre de l'univers pour l'homme de la Renaissance, ce sera l'homme. Son œuvre d'art représente une façon de s'affirmer lui-même et de cultiver toutes les valeurs humaines. L'humanisme va provoquer — même dans le domaine religieux — la grande efflorescence des XVe et XVIe siècles, et susciter un monde où les artistes expriment la vie dans sa plénitude, un monde qui semble créé par et pour les artistes. C'est là que se

marque la cassure avec l'austérité, la gravité, la noblesse souvent dure du Moyen Age.

Ce renversement des valeurs sur lesquelles vivait depuis quinze siècles l'Occident européen, marque en fait le début des Temps Modernes. On le fixe à bien des époques différentes selon les régions, plus précoce au sud de l'Europe, plus tardif au nord ; mais toujours il se situe, dans ses grandes lignes, à ce moment où le monde ancien a littéralement basculé, pour en faire surgir un autre dont, malgré tout ce qui nous sépare de lui, nous sommes encore les héritiers.

Le XVI[e] siècle voit briller les feux les plus vifs de la Renaissance ; un évident matérialisme se conjugue avec un goût du faste et de la grandeur et un sens religieux fervent lui aussi mais renouvelé par ce même goût du faste. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les opulentes polyphonies d'un Adrien Willaert, puis des Gabrieli à Venise, les prodigalités d'un Roland de Lassus, le rayonnement d'un Palestrina dont les œuvres abandonnent toute rudesse pour un langage châtié extrêmement subtil.

Il faut encore noter, pour distinguer tout ce qui peut séparer la Renaissance du Moyen Age, que la musique médiévale est essentiellement scolastique ; elle ne peut prétendre égaler le réalisme qui marque par exemple la peinture, les lettres ou la sculpture. Cette scolastique constitue une entrave pour les musiciens de la Renaissance, qui utiliseront tous les moyens pour y échapper : assouplissement des formes, multiplication des nuances expressives, élargissement des thèmes de composition. C'est véritablement le « sens moderne » de la musique que la Renaissance va découvrir, en s'attachant à d'autres buts qu'aux savantes combinaisons du contrepoint. Selon la pertinente observation de Combarieu, la musique de la Renaissance s'avise qu'elle a non seulement à construire mais à exprimer, et c'est alors que commence cette *conquête du vrai* qui n'est pas terminée aujourd'hui.

En réalité, celle-ci représente toute l'évolution et toute l'aventure de la musique.

En Italie

Si les noms d'un Willaert, d'un Lassus désignent les plus illustres maîtres de l'école bourguignonne, l'Italien Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594) représente pour l'Italie une valeur correspondante : Palestrina en effet est considéré comme le plus grand musicien du siècle. A Rome, œuvrant successivement à Saint-Pierre puis à Saint-Jean de Latran, à la Sixtine puis à l'Oratoire de Philippe de Néri, Palestrina sera chargé, à la suite du concile de Trente, d'imposer à l'Eglise un chant polyphonique aussi pur que possible, et dont les paroles soient aisément accessibles aux fidèles. Cette circonstance, jointe à sa nature profonde, toute de gravité, le poussera à écrire des œuvres (plus de cent messes) dont la perfection n'a pas été dépassée. Dans l'équilibre admirable du sentiment et de la forme, dans la précise souplesse de l'écriture, dans l'émouvante noblesse du lyrisme, Palestrina a donné à la polyphonie vocale son plus beau couronnement. Il personnifie l'ordre souverain de la Renaissance.

Alors que Palestrina est au sommet de sa carrière, certains compositeurs s'adonnent plus particulièrement à la musique profane et cultivent le madrigal, tels Luca Marenzio (1553-1599), familier des princes et des cours, esprit aristocratique qui conduit le madrigal polyphonique à son apogée, en y exprimant la gaieté, la fantaisie. On dit que Palestrina ne le prisait guère, le tenant vraisemblablement pour un musicien frivole. Mais dans les limites du genre qu'il pratiqua, Marenzio est un maître.

Orazio Vecchi (1550-1605), qui était prêtre, se rendit célèbre par ses nombreux livres de madrigaux et de « dialogues » où il se plut surtout à divertir, de sorte que ses œuvres religieuses passent à l'arrière-plan. Par ses comédies madrigalesques où s'exprime un réalisme populaire, par ses *canzonnette,* fantaisies, sérénades et dialogues, il contribua à libérer le style polyphonique de son académisme et de la rigueur de son écriture en imitations. Son œuvre, où l'on trouve déjà de véritables petites comédies en musique (telles l'« Amfiparnasso »), prépare l'éclosion de l'opéra.

Claudio Merulo (1533-1604), par contre, est un compositeur voué à l'orgue pour lequel il écrivit des pages splendides : *toccatas*, *canzone* et *ricercari*.

Les Gabrieli, Andrea (1520-1586) et son neveu Giovanni (1557-1612), qui occupent les orgues de St-Marc après Willaert, sont les deux représentants les plus brillants de l'école vénitienne. La splendeur formelle et expressive de leurs œuvres fit une profonde impression dans toute l'Europe. Leur musique instrumentale tout comme leurs polyphonies sacrées manifestent un même caractère d'intensité du sentiment, de noblesse, d'originalité, de richesse technique.

En France

La Renaissance italienne, si brillante, va frapper vivement le roi François Ier, que ses campagnes infructueuses au-delà des Alpes n'empêchent pas d'être séduit par la vie artistique et intellectuelle intense de la Péninsule. Il ramènera en France l'esprit de la Renaissance et fera venir auprès de lui quelques-uns des peintres les plus fameux du moment, notamment Vinci qui vécut à Amboise. De plus, le roi va lutter personnellement en faveur des savants et des artistes en butte à l'esprit routinier des docteurs en Sorbonne (les « sorboniqueurs », dont Rabelais raille la rigidité scolastique). La vie de cour en France connaît alors une période dorée : spectacles, chants et danses se succèdent, la plupart inspirés par l'Italie, tels surtout les ballets et les mascarades, scènes comiques. Fontainebleau est le rendez-vous d'une foule de gentilshommes et de seigneurs, vivant eux-mêmes entourés d'artistes et d'humanistes en leurs châteaux qui ne sont plus les sombres forteresses de naguère, mais se transforment peu à peu en résidences accueillantes.

A côté des maîtres bourguignons, des musiciens français apportent fantaisie et nouveauté à la musique profane. Clément Janequin, l'un des plus considérables, se cantonne dans ce domaine et l'enrichit d'étonnantes inventions. Né vers 1480, mort vers 1560, il personnifie

réellement la chanson française de la Renaissance ; ses polyphonies vocales, d'une magistrale virtuosité, servent un esprit malicieux qui s'attache à évoquer en des pages célèbres, (« Cris de Paris », « Bataille de Marignan », « Chant des oiseaux », « Caquet des femmes ») les sujets les moins « musicaux » à première vue ; mais son goût sûr, son sens descriptif, sa science de l'effet font de ces pièces de petits chefs-d'œuvre, où l'on passe de l'ironie au drame à travers mille nuances du sentiment.

Claude le Jeune (c. 1528-1600) assouplit la mélodie et se libère du trop rigoureux style en imitation. Guillaume Costeley (1531-1606) se distingue par ses audaces et son raffinement. Une de ses chansons est restée célèbre : « Je voy de glissantes eaux ».



« Petite nymphe folastre », chanson de Janequin sur un poème de Ronsard.

Danse de cour
accompagnée de viole à bras et de luth
(plateau d'accouchée, première moitié du XVe siècle).



Anges musiciens
(orgue
pneumatique,
harpe portative
et viole).
Détail du Triptyque
de Najéra,
de Hans Memling,
XVe siècle.





« Le couronnement de la Vierge », par Juan de Séville (XVe siècle).

Ange jouant de la viole, détail de la « Vierge à l'enfant »
◄ de Sassetta (XVe siècle).



Détail de « La Nativité » de Piero della Francesca : joueuses de luth et chanteuses (XVe siècle).

C'est Claude le Jeune qui a sans doute tiré le meilleur parti des théories de la « musique mesurée à l'antique », qui paraissent en 1571 à l'Académie de Musique et de Poésie fondée par le poète Antoine de Baïf. Celui-ci, voulant remettre en honneur l'union de ces deux arts à la façon des Anciens, va jusqu'à tenter l'union du drame, de la danse, de la poésie et de la musique ; il introduit dans la poésie la notion de quantité rythmique, opposable à la simple scansion, et qui pourrait également se nommer « nuances rythmiques ». Son entreprise ainsi que ses poèmes, en dépit d'une systématisation parfois excessive, ont exercé une grande influence sur les compositeurs français, car sa « musique mesurée à l'antique » est à l'origine du rythme général de la musique française, jusqu'à l'air de cour et jusqu'au ballet du XVIIe siècle.

Claudin de Sermisy (c. 1490-1562), compositeur extrêmement séduisant se partage entre la musique religieuse et la musique profane. Plus porté vers les sujets sérieux, à l'inverse d'un Janequin, il ne pratique ni la chanson à boire ni la chanson libertine. Sermisy traite les sujets lyriques dans ses compositions profanes (chansons françaises) ; en matière religieuse, il jouit d'une brillante réputation en Europe.

De Passereau, presque inconnu (première moitié du XVIe siècle), on connaît une ravissante chanson : « Il est bel et bon ». Son style se rapproche de celui de Janequin.



Farandole de bergers (fin du XVe siècle).

Mais la musique savante et aristocratique cède parfois le pas à la chanson et à la danse d'essence populaire ; en France par exemple, la bourrée, la gaillarde, la farandole, prennent leur place à côté de la pavane, la forlane, la sarabande, danses des cours royales et princières. Et pour en revenir à François Ier, citons ici le nom de Claude Gervaise qui fut, croit-on, violoniste à son service et qui publia entre 1550 et 1555 plusieurs livres de « danceries » : pavanes, gaillardes, allemandes, bransles de Bourgogne, de Champagne, de Poitou, etc. (Le « bransle » ou branle, est une basse-danse, c'est-à-dire une danse marchée ou glissée, par opposition à la danse sautée. Cette dernière est populaire, et l'autre aristocratique.) Les danceries de Gervaise, écrites pour divers instruments, nous donnent de précieuses indications à la fois sur les divertissements de cour au XVIe siècle et sur l'intrusion de la danse populaire dans la musique savante. En outre, elles forment l'embryon de la « suite de danses » qui deviendra la « suite » instrumentale, laquelle donnera naissance au concerto grosso puis enfin au XVIIIe siècle, à la symphonie.

Ne quittons pas la France sans citer d'autres musiciens qui y sont rattachés bien que leur art demeure bourguignon : Jacob Arcadelt dont nous avons déjà parlé ; Nicolas Gombert (c. 1500-1556) vraisemblablement élève de Janequin, voué au grand style classique. Thomas Créquillon (†c. 1557), entre Josquin des Prés et Lassus, est un des plus habiles représentants du style d'imitation. Sa musique est surtout religieuse. Et enfin évoquons ces quelques écrivains qui firent la grandeur de la Renaissance française : Rabelais, chantre de l'individualisme et de la liberté, Montaigne, penseur hardi et prophétique, Ronsard et Joachim du Bellay, poètes qui font éclore la grande langue française.

En Angleterre

L'Angleterre élisabéthaine a connu en musique une sorte d'âge d'or qui correspond à la grandeur du règne dans les autres domaines ; malheureusement, les histo-

riens négligent régulièrement de mentionner l'activité musicale d'une époque, même lorsqu'ils évoquent les arts en général. Or, il serait injuste d'ignorer les virginalistes (brillante école de compositeurs écrivant pour le virginal), les madrigalistes, les compositeurs religieux qui, durant tout le XVIe siècle anglais, illustrent un art musical où se mêlent la grâce, la majesté, la richesse et l'éloquence.

Rappelons brièvement les étapes de la musique en Angleterre : Jean de Garlande, né vers 1190, vint à Paris et y publia le traité *De musica mensurabili* (De la musique mesurée) participant ainsi aux débuts de la polyphonie et aux recherches connexes. Au milieu du XIIIe siècle (probablement vers 1240), paraît une pièce polyphonique si savante, si ingénieuse et si belle qu'elle demeure dans l'histoire comme un témoignage de l'habileté des musiciens anglais et comme une preuve de leur parfaite connaissance du style alors tout neuf pratiqué sur le continent. Ce double canon à six voix « Summer is i-cumen » (*Summer is coming*) est d'auteur inconnu. Ensuite se détache la forte personnalité de John Dunstable (vers 1370-1453) qui, après Azincourt, vint en France au service du duc de Bedford et influença vraisemblablement les musiciens de son temps par sa science et son originalité, à quoi se joignaient des procédés d'écriture plus souples que le sévère Ars Nova. En effet le *gymel* anglais (qui correspond à l'organum européen du XIe siècle) admettait les intervalles de tierces et de sixtes, beaucoup plus doux à l'oreille que les quartes et quintes uniquement et très bizarrement prescrites durant tout le Moyen Age comme seuls intervalles consonnants. Ces tierces et sixtes se retrouvent dans les œuvres de Dunstable, dont les harmonies et les arabesques mélodiques sont particulièrement séduisantes. Il est significatif que Johannes Tinctoris théoricien et compositeur flamand déjà cité plus haut, apprécie Dunstable en ces termes : « Dunstable... est l'initiateur de l'école anglaise, fondement et origine de l'art nouveau, qui dépasse toute la musique que l'on peut rêver. » On peut donc tenir pour assuré, malgré l'absence de documents sur cette période, que l'Angleterre connaissait au Moyen Age une belle

civilisation musicale, laquelle se poursuivra jusqu'à Purcell, au XVII[e] siècle, mais avec des fortunes diverses.

Enfin, sous le règne d'Elisabeth apparaît une très brillante équipe de compositeurs : Thomas Tallis (vers 1510-1595), l'un des plus grands, se distingue principalement dans la musique religieuse ; William Byrd (1543-1623) bien que catholique, est protégé par la reine. John Dowland (1562-1626), que l'on a appelé « le plus grand des petits-maîtres », écrit pour le luth surtout, des pages charmantes ; John Bull (1563-1628), grand virtuose de l'orgue et du virginal, sera organiste à la cathédrale d'Anvers ; citons encore Giles Farnaby (vers 1560-1600), virginaliste plein de fantaisie et de séduction ; John Wilbye (1574-1638), compositeur de madrigaux, nature à la fois fine, brillante et capable de grandeur ; Orlando Gibbons (1583-1625), qui excelle dans la musique religieuse ; Thomas Weelkes (1575-1623), madrigaliste également, dont l'œuvre abonde en trouvailles et en audaces.

Tous ces musiciens participent d'ailleurs de l'extraordinaire vitalité intellectuelle du siècle par la diversité de leur talent.

En Espagne

En Espagne il faut citer Juan del Encina (1469-1529) poète et musicien, qui fut prêtre et écrivit les paroles et la musique de représentations sacrées et d'églogues. Cristobal Morales (vers 1500-1553) le polyphoniste le plus représentatif de son époque, composa des messes et motets. Mais le plus grand est certainement Thomas Luis de Victoria, couramment appelé Vittoria (vers 1548-1611) dont l'œuvre est exclusivement consacrée à la liturgie. Musicien puissant, recherchant l'expression intense, parfois âpre, il s'apparente, dans la plupart de ses 180 œuvres, à ses contemporains Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, par le lyrisme mystique, le frémissement ardent de l'émotion, le sens du tragique et du sublime.

Antonio de Cabezon (1510-1566), au courant par ses voyages et ses rencontres des techniques italiennes, flamandes et françaises, demeure essentiellement un orga-

niste qui perfectionne l'écriture instrumentale avec tant de science et de goût qu'il exerce une grande influence à son époque.

Luis de Milan (1561), musicien raffiné, s'est consacré à la technique de la guitare. Un mot à ce sujet : la vie musicale a toujours été particulièrement riche en Espagne, où les rythmes et mélodies populaires ont un caractère spécifique très marqué. De même la musique savante, sous la domination arabe comme après la reconquête, se distinguera toujours des autres écoles européennes par son exubérance expressive et ornementale. Le chant « mozarabe » utilisé par les chrétiens vivant en territoire islamisé en offre un exemple. Le *villancico* est une pièce polyphonique, à l'origine un chant strophique de Noël, qui se développera jusqu'à devenir au XVIIIe siècle un ensemble avec solistes, chœurs, interludes instrumentaux. La *vihuela,* ancêtre de la guitare, dont nous avons déjà parlé, connaît la même faveur en Espagne que le luth dans le Nord. Elle la conservera malgré la vogue grandissante de la guitare tout au long du XVIe siècle, et les recueils pour *vihuela de mano* (vihuela à main, par opposition aux vihuelas à archet ou à plectre) que Luis de Milan publie entre 1535 et 1560 comportent des pièces d'inspiration savante ou populaire : villancicos, romances, sonetos, pavanes etc. Les vihuelistes apportent à l'Espagne un vaste et brillant répertoire. Il convient de noter que la vihuela et la guitare ont existé simultanément durant de nombreuses années ; ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle que la vihuela disparaîtra peu à peu de la scène.

Ainsi la Renaissance espagnole se caractérise par une profusion musicale ; et si les compositions ibériques, dont la plupart voyagèrent en Italie et subirent les influences conjuguées des écoles bourguignonne et italienne, furent d'admirables polyphonistes, ils surent être également de grands lyriques et se firent fréquemment les porte-parole du sentiment populaire. Ici encore les genres se mélangent : on retrouve tant chez Vittoria que chez le Greco ou Zurbaran, tant chez Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix que chez Cervantes ou Lope de Vega, cette luxuriance des sentiments, cette intensité du réalis-

me, cette ferveur de l'inspiration poétique qui emportent tout. Il est à noter que jamais en Espagne la musique ne tombera dans une scolastique abusive ; celle-ci sera toujours dominée par le feu d'une éloquence innée.

De la grandeur de ce XVIe siècle, la musique ne nous offre qu'un aspect, mais combien étroitement lié à l'époque qui bouillonne de forces nouvelles. Il suffit d'évoquer Titien, Michel-Ange, Vinci, ces hérauts des idées nouvelles, qui ouvrent toutes grandes les portes de l'avenir. Si l'on songe à leurs contemporains et à leurs prédécesseurs, aux poètes, aux peintres ou aux philosophes, à Breughel en Flandre, Ronsard, Rabelais ou Montaigne en France, Shakespeare en Angleterre, le Greco en Espagne, on trouve partout d'éclatantes manifestations de l'esprit nouveau, c'est-à-dire de l'individualisme opposé à l'esprit collectif du Moyen Age. La puissante personnalité de tous ces artistes entraîne leur époque vers de nouvelles réalités humaines et morales. A l'écart, mais tout aussi caractéristique de son temps, Jérôme Bosch, visionnaire halluciné, libère avec une violence saisissante les terreurs, les cauchemars et les visions d'enfer des croyances médiévales. C'est la réaction d'un esprit qui a dépassé le stade de la soumission. Dans le domaine scientifique, c'est un Copernic qui découvre le mouvement des planètes ; et bientôt ce sera Galilée.

De tous côtés, l'univers s'élargit.

Réforme et Contre-réforme

Siècle d'or de la civilisation espagnole et de la grande prospérité des Pays-Bas, siècle d'or de l'Angleterre élisabéthaine et de la Renaissance italienne, nous savons aussi que ce XVIe siècle sera le témoin de déchirants conflits religieux, qui le marqueront de leur tumulte tout comme les arts et la pensée l'ont marqué de leur richesse. L'événement dominant en est la promulgation de la Réforme par Martin Luther en 1517. Sans nous étendre ici sur son caractère religieux et politique, constatons le profond bouleversement que la Réforme exer-

cera sur les esprits ainsi que le style qu'elle imposera à la musique d'église — luthérienne en Allemagne et dans les pays voisins, calviniste à Genève, en France, en Angleterre.

Un souffle d'austérité et de purification se répand sur l'Europe. Luther écrit des *chorals*, sortes de cantiques lents et solennels qui se chantent à quatre voix en accords, sans ornements (et dont la sévère beauté atteindra son sommet avec J.-S. Bach). De nombreux musiciens composent à leur tour des chorals qui apportent au culte réformé une liturgie musicale pure et grandiose. Calvin fait chanter les psaumes à l'unisson et bannit de l'église toute peinture, sculpture ou pompe extérieure. Désormais, le style musical du rite protestant s'imposera aux côtés du style catholique romain. A noter que divers compositeurs écrivent des versions polyphoniques des psaumes à usage profane, car la polyphonie, rejetée de l'Eglise par la Réforme, vit toujours d'une vie intense et à présent profondément enracinée dans la société.

Johann Walther (1496-1570), ami de Luther, compose et fait composer une multitude de chorals ; il peut être considéré comme le plus éminent des compositeurs luthériens.

Le psaume protestant est une paraphrase en langue vulgaire des psaumes de David. Alors que les catholiques les chantent en latin, les protestants vont les chanter dans la langue du pays où ils pratiquent leur culte. Clément Marot, puis Théodore de Bèze traduisent les cent cinquante psaumes (le « psautier huguenot ») en langue française à la demande de Calvin. De très nombreux compositeurs mettent ces psaumes en musique selon l'écriture polyphonique ; mais l'Eglise calviniste n'admet que le chant à l'unisson. Le Français Claude Goudimel (1505-1572) donnera deux versions du psautier : l'une de style contrapuntique, l'autre de style harmonique (en accords) ; c'est cette seconde version, plus proche des conceptions de Calvin, qui primera.

Les progrès rapides du mouvement de la Réforme amènent l'Eglise catholique à prendre des mesures vigoureuses pour résister au schisme : des ordres nouveaux se créent, tel celui des Jésuites, véritables soldats de

Dieu. Deux institutions naissent : l'Inquisition qui exercera de terribles répressions, et la congrégation de l'Index, attachée à la défense de la doctrine catholique. Enfin, un concile réunit tous les représentants de l'Eglise dans la ville de Trente. Ce concile de Trente, qui durera de 1545 à 1563, aura pour effet de réorganiser de fond en comble la vie interne de l'Eglise et d'en raffermir la doctrine. Le mouvement de « Contre-réforme » ainsi amorcé une vingtaine d'années après la Réforme aura lui aussi des répercussions considérables sur le plan artistique. Face à l'austérité de la Réforme, il fixe un ensemble de croyances non plus sombres mais réconfortantes (culte de la Vierge et des Saints, présence réelle du Christ dans l'eucharistie, etc.), et aboutit à une humanisation de la religion qui communique aux croyants une sorte d'allégresse, un sentiment de renouveau. La Contre-réforme provoque une véritable explosion de joie ; les aspects les plus tangibles et les plus spectaculaires de la religion sont mis en évidence ; cérémonies et manifestations grandioses, images saintes, culte du Sacré-Cœur, tout cela fait pièce à la rigueur protestante et se manifeste dans le domaine artistique par une libération de forces nouvelles, qui vont glorifier et magnifier la religion. L'esprit de la Contre-réforme va donner naissance au « baroque ». Nous arrivons à la fin du XVIe siècle ; une nouvelle génération d'artistes commence à délaisser l'ordre et l'harmonie de la Renaissance, pour exprimer plus de liberté, plus de réalisme, plus « d'authenticité », dirait-on aujourd'hui.

Si l'on replace la musique dans ce mouvement général des idées, on en comprend mieux l'évolution. L'épanouissement de la Renaissance a conduit les musiciens à une sorte de point d'équilibre suprême que connaissent toutes les « hautes époques » et qui se maintient miraculeusement pendant un certain temps, plus ou moins bref. En ce qui concerne la polyphonie, on peut dire qu'elle a vécu ses plus belles heures dans la seconde moitié du XVIe siècle. A mesure que passent les années, nous allons la voir s'enliser peu à peu dans une scolastique si savante qu'elle en devient confuse, obscure, ésotérique. Victime d'une sorte d'orgueil de sa propre



Joueuse de viole de gambe.



Joueuse de flûte traversière.



Joueuse de tympanon.



Joueuse de luth.

Musiciennes allemandes au XVIe siècle.

puissance, elle marque le triomphe des « forts en thème » qui se livrent à de subtils jeux d'écriture ; mais cet art de rhétoriqueurs perd progressivement tout contact avec la réalité. Finalement, il tombe en décadence,

et cédera demain devant la poussée irrésistible des deux grandes créations esthétiques du XVIIe siècle : le baroque et l'opéra.

N'oublions pas enfin que du Moyen Age à la Renaissance, tous les progrès apportés au langage musical ont abouti à une convergence dans l'application des principes. Peu à peu s'est ainsi forgé un langage qui franchit les frontières : arrivée au sommet de la Renaissance, la musique (et c'est ce qui fera sa force) est devenue européenne ; qu'on l'étudie en italien, en allemand, en français, en anglais ou en espagnol, on s'attache aux mêmes règles, aux mêmes conventions. Parallèle à l'Europe de la pensée littéraire et philosophique, il y a une Europe musicale cosmopolite dont il serait injuste de sous-estimer l'importance. Car les grands voyages, les échanges incessants des artistes et des intellectuels contribuent à affirmer un esprit européen qui paraissait alors naturel, l'Europe étant une réalité psychologique. L'ère des grands nationalismes a détruit cet ordre que notre siècle cherche à reconstituer pour retrouver cette « pensée européenne » hautement civilisée, et qui produisit de si admirables fruits.

VI

AVENEMENT DU BAROQUE

1600 est une année-charnière dans l'histoire de la musique : le mouvement d'idées qui se préparait çà et là depuis environ un quart de siècle, se précise et se manifeste soudain dans la juste expression qu'il cherchait. C'est la cassure, nette cette fois, avec le style polyphonique, par l'apparition d'un style neuf : la mélodie accompagnée, ce que l'on a coutume d'appeler « le règne de la basse continue ». Ces deux expressions : *mélodie accompagnée* et *basse continue*, qui peuvent sembler purement techniques au profane, désignent en réalité une esthétique qui va commander un siècle et demi de création musicale. Elles ne sont que la définition en termes de métier d'un phénomène qui, aux environs de l'an 1600, va bouleverser la musique : l'avènement du baroque. Nous les expliquerons plus loin.

La vie de l'art se déroule en cycles qui partent d'un état primitif et, par une succession de transformations, tendent vers un idéal de perfection classique. Ce classicisme une fois atteint mène à son tour vers une décadence, d'où naîtra un style nouveau. C'est ce que nous observons en musique où plus que pour tout autre art, la technique a toujours menacé d'étouffer l'expression. En conséquence, la musique ne se fixe jamais au sein d'un ordre ou d'un langage établis, car la liberté d'expression qu'elle revendique se trouve perpétuellement entravée par des lois d'écriture qui progressivement l'enserrent. Finalement, elle se dégage et aborde une nouvelle

liberté, un nouveau « désordre fécond » qui la sauvera de l'académisme. Nous avons vu ce processus se produire depuis l'Ars Nova : il représente la lutte de l'esprit et de la matière. La matière est dangereuse pour la musique : elle doit être présente sans jamais se faire sentir. Cette loi est valable à toutes les époques et quels que soient les styles : elle se vérifie dans la maîtrise d'un Palestrina où d'un Alban Berg maniant des formes d'une rigoureuse exigence technique à quatre cents ans de distance, et leur donnant l'apparence de la plus complète liberté.

Le pédantisme scolastique a toujours existé, et c'est contre lui qu'ont toujours lutté les créateurs véritables. C'est contre lui que luttent les musiciens et les humanistes des dernières années 1500 afin de refaire la « conquête du vrai », quasiment étouffée sous une forme conventionnelle qui ne se soucie plus que de sa propre perfection. Les grandes pages polyphoniques de ce temps-là ne sont-elles pas toutes immanquablement construites sur le procédé intangible de l'imitation ? Impossible d'écouter deux mesures d'une pièce quelconque sans voir venir, en dépit de toute vraisemblance, les réponses successives du premier motif aux différentes voix, de sorte que la pièce s'échafaude toujours et exactement de la même façon. Impossible pour de telles compositions d'exprimer le sentiment individuel par exemple, puisque le « je » est chanté par quatre voix (ou plus) et en imitations, aucune voix ne pouvant être isolée du tissu serré de la polyphonie. Cette forme désormais cristallisée, parfait exemple de savoir-faire, échantillon de virtuosité d'un style arrivé au sommet de son évolution, cette forme devient banale, monotone, elle perd toute vérité humaine. Entre savants on se délecte des combinaisons de plus en plus extraordinaires du contrepoint, si compliquées qu'elles ne sont plus bonnes qu'à lire. Et la musique elle-même n'y trouve plus son dû... On le voit bien puisque précisément la révolution vient du dedans : en d'autres termes, ce sont les plus grands musiciens du temps, les Lassus, les Monteverdi, les Marenzio et d'autres qui, par le biais du madrigal, introduisent dans la polyphonie certaines libertés d'écriture qui rompent la sévérité académique, (les « madrigalismes »), certaines

audaces comme de confier à la voix supérieure (le soprano) un chant qui exprime le sentiment individuel tandis que les trois autres voix font bientôt mine d'accompagner le soliste. Ces libertés, ces assouplissements représentent le ferment de désagrégation de l'édifice polyphonique qui, au propre et au figuré, va disparaître parce que les esprits s'aventurant au-delà des frontières connues, vont partir à la recherche d'une nouvelle vérité.

L'Italie qui a rendu à l'Europe ce que l'Europe lui avait apporté (un art polyphonique magistral) augmenté de sa propre richesse (le lyrisme, la souplesse d'expression), l'Italie qui s'est incontestablement trouvée au centre spirituel de la Renaissance, voit se manifester les premières et les plus fertiles impatiences d'une génération qui veut rompre avec les sévères lois des musiciens du Nord, grâce auxquelles elle a fait des joyaux mais qu'elle trouve cependant étouffantes... Et la puissante offensive de la Contre-réforme exerce elle aussi son influence en ce sens que l'art de la Renaissance est peu à peu considéré comme dépassé, appartenant à une époque que tout à ce moment renie.

C'est alors que va naître ce mouvement tumultueux qui vivifie toute l'histoire de la musique : le baroque. En même temps, le désir de renouvellement, le besoin d'une musique qui « représente » avec réalisme les sentiments humains[1] inspire un genre nouveau, où la volonté et le hasard se sont conjugués, et qui va prendre une place immense dans la vie musicale : l'opéra.

L'avènement du baroque et de l'opéra sont les deux événements essentiels de la musique au XVIIe siècle ; à eux seuls, ils changent la face du monde, du monde musical, s'entend. Leur jeunesse triomphante fera bientôt paraître archaïque tout l'art de la Renaissance, et la musique tout entière suivra les voies où ils s'avancent à grandes enjambées.

---

1. Le mot est passé dans le vocabulaire musicologique : *stile rapprasentativo,* style représentatif des sentiments.



Le ballet « Les fées des forests de Saint-Germain », donné au Louvre en 1625 : musiciens du Grand Ballet, Espagnols et musiciens de campagne.

L'explosion libératrice

Le baroque est une grande explosion libératrice ; s'il représente la désagrégation des formes léguées par la Renaissance, il est également l'art de l'ornement et du mouvement, l'art de la puissance et de la richesse. Le baroque est profusion, virtuosité, grandeur et souvent grandiloquence. Il s'oppose totalement au classicisme en ce que les lignes droites chez lui deviennent courbes, la sérénité fait place à l'intensité, la retenue se transforme en débordement, bref il représente le contre-pied de ce qui le précède. L'artiste du XVIe siècle soumet sa fantaisie à une forme ; celui du XVIIe soumet la forme à sa fantaisie. Le classicisme se définit par l'acceptation d'un ordre esthétique ; le baroque improvise, crée des formes inattendues et affirme la prééminence de l'impulsion humaine sur la règle abstraite qui assujettit l'œuvre.

Si l'on observe toutes les grandes créations baroques des arts plastiques, il n'est pas difficile d'établir un parallèle avec la musique et de constater que la création musicale du XVIIe siècle est baroque pour les mêmes raisons et selon les mêmes principes : la ligne mélodique inattendue, brisée, capricieuse (celle qui va provoquer la grande littérature instrumentale des virtuoses), la puissance expressive alliée au goût de l'ornement, l'emploi des contrastes de volumes, des reliefs colorés (le dialogue soliste-orchestre qui amplifie le style décoratif et conduira au grand concerto), les arabesques souples du chant ou de l'instrument — en résumé l'intensité de l'expression jointe à la turbulence de la décoration — tous ces éléments font la musique baroque.

L'effervescence ornementale et expressive qui caractérise le baroque plastique, la voici transposée dans la musique. Ce qui fait la grandeur d'un opéra de Monteverdi, c'est l'esprit baroque : grandes arabesques mélodiques, contrastes imprévus, soudains jaillissements, grande déclamation lyrique. Ce qui, dans un concerto de Corelli ou Vivaldi, définit le baroque, c'est également l'opposition des groupes, le sens du relief, du volume, de la perspective, les contrastes dynamiques de nuances, la

vitalité du rythme, et enfin l'écriture volubile, nerveuse, décorative, remplissant l'espace de mille trajectoires.

Le baroque a permis l'éclosion d'une musique entièrement renouvelée dans son esprit et dans sa forme : il est par ailleurs responsable de certains excès qu'il contenait en germe et dont ni l'opéra ni la musique instrumentale n'ont jamais pu se débarrasser entièrement, tant étaient puissantes leurs séductions : les excès de la virtuosité. Du « bel canto », virtuosité vocale, à la virtuosité instrumentale, nous vivons depuis près de quatre siècles l'âge de la virtuosité. Maintes fois combattue, parfois reléguée par des compositeurs qui apportaient à la musique d'autres valeurs, elle est cependant toujours revenue à la surface, parce que son pouvoir est irrésistible. Elle fait partie des grandes conquêtes humaines : la virtuosité de l'architecte ou du peintre, celle du chirurgien, de l'ingénieur ou du technicien est du même ordre; elle signifie la victoire sur la matière. Il nous appartient, en musique, d'en fixer les limites de façon que ses offensives régulières ne risquent jamais d'étouffer l'art.

Voici donc le baroque, qui va régner sur la musique environ de 1600 à 1750. On peut y considérer trois états successifs, qui définissent assez bien son évolution : tout d'abord un « baroque primitif » qui précède les années 1600 et que l'on décèle durant le dernier tiers du siècle : c'est l'époque de ces manifestations de liberté dont nous avons parlé, qui ébranlent l'édifice polyphonique. Des musiciens tels que Orazio Vecchi, Claudio Merulo, Giovanni Gabrieli et Jan-Pieter Sweelinck y manifestent leur fantaisie créatrice en dépit même d'une scolastique parfois sévère.

Le « plein baroque » couvre à peu près tout le XVIIe siècle : c'est l'épanouissement total du genre, avec les grands opéras mythologiques à mise en scène fastueuse (Lully) ou conflits psychologiques (Monteverdi), avec les concertos grossos (Corelli) et les sonates et toccatas instrumentales (Frescobaldi, Couperin).

Le « baroque tardif », que l'on pourrait également appeler baroque classique, représente l'aboutissement du genre qui établit progressivement son propre classi-

cisme : les lois du langage et de la forme obéissent à certains impératifs d'ordonnance et de structure, la profusion est en quelque sorte canalisée. Deux grands génies mettront un terme au baroque en lui apportant les vertus conjuguées d'une inspiration puissante et d'une architecture magistrale : Haendel et Jean-Sébastien Bach.

Bien que tous les artistes ne se lient pas nécessairement au style de leur époque et que l'on connaisse à chaque moment de l'histoire des isolés — ou des attardés — il est de fait que le baroque recouvre pratiquement toute la production musicale des XVIIe et XVIIIe siècles, du moins jusque vers 1750. Par ailleurs, il se nuance d'un pays à l'autre : luxuriant, passionné, volubile en Italie, il est théâtral, pompeux, assez froid en France, emphatique, lourd et sensuel en Allemagne, poétique et féerique en Angleterre, ruisselant de surcharges décoratives en Espagne et au Portugal. Mais ses caractères essentiels sont bien les mêmes partout. Le baroque musical, trop ignoré des historiens, est une réalité extrêmement riche. Si l'on n'inclut pas la musique du XVIIe siècle dans le mouvement d'idées qui suscite à ce moment une si opulente floraison, elle n'a pas de raison d'être. Si le mot « baroque » ne lui est pas appliqué, elle n'a plus de signification.



« Le musicien » gravure du XVIIe siècle.

Une fois atteint le point culminant de la moitié du XVIIIe siècle, et peu après 1750, le style baroque commence à son tour à s'empâter. Il s'encombre de mille détails qui finiront par lui faire perdre son véritable ca-

ractère ; le goût de l'ornement pour l'ornement, qui ne sert plus un idéal de dépassement, aboutit à la mièvrerie, au maniérisme. Les amples périodes, les grandes envolées sont abandonnées au profit d'une forme trop souvent préétablie, c'est-à-dire académique et prudente. Les idées elles-mêmes perdent de leur envergure. L'expression s'amenuise et se résout en joliesse, en « style galant ». On arrive au rococo. L'âge de la puissance est passé : on aborde la musique aimable, pur divertissement au service d'une société frivole.

Le rococo est l'aboutissement affadi du baroque et sa décadence. Plus d'audace, plus d'aventure ; les géants de la musique ont fait place à de petits-maîtres en perruque poudrée. La musique est devenue un art « rassurant » alors qu'elle avait été, au siècle précédent, conçue pour émerveiller, effrayer, subjuguer. Le culte du « joli » se retrouve, on le sait, chez la majorité des peintres et des littérateurs de l'époque. Et si la musique accuse un léger retard sur cette évolution déjà perceptible ailleurs avant la fin du siècle, du moins sera-t-elle avec les autres arts la dernière lumière d'un siècle qui sera jeté bas par les événements de 1789.

La richesse du XVIIe siècle

Le règne de Louis XIV s'étend de 1645 à 1715 ; autour du souverain voici Mazarin, Colbert, Louvois. Le roi crée l'Académie royale de musique. Avant lui, Richelieu avait fondé l'Académie française (1635). Saint Vincent de Paul et saint François de Sales, deux grandes figures de la Contre-réforme illuminent le siècle chrétien. Le siècle philosophique est représenté par ces deux pôles de la pensée : Descartes et Pascal. Le siècle littéraire par Corneille, Racine, Molière, Bossuet, La Rochefoucauld et La Bruyère. Le siècle pictural par Claude Gellée, Georges de la Tour, Philippe de Champaigne, Poussin.

On voit les Hollandais parcourir les mers et conquérir de vastes colonies, tandis que Rembrandt, Vermeer, Ruysdael, Frans Hals témoignent de la vitalité artis-



« La visite », gravure du XVIIe siècle.

tique de la nation. En Angleterre les noms du poète Milton, du savant Newton et du philosophe Locke répondent à celui de Purcell.

En Espagne où Lope de Vega et Calderon illustrent une renaissance théâtrale, Vélasquez exprime le ba-

roque pictural. Ce baroque, Rubens l'affirme en Belgique, pendant que le Bernin construit la colonnade et le baldaquin de Saint-Pierre à Rome. En architecture Borromini, en peinture le Caravage et leurs contemporains, imposent à l'Italie leur exubérance.

Jordaens et Van Dyck, Zurbaran ou Ribera, l'extraordinaire voûte de Saint-Ignace à Rome par Pozzo, les grandes entreprises d'un Colbert ouvrant les mers à la France, les envolées oratoires de Bossuet... D'un bout à l'autre de l'Europe se répondent les grandes voix inspirées, les idées audacieuses qui dans tous les domaines exaltent le siècle, un siècle qui voit grand. On est saisi devant les transformations qui marquent l'Europe du XVIIe siècle par rapport à celle du XVIe. Certaines époques continuent celles qui précèdent, d'autres les nient. Ici c'est une rupture totale. Entre le siècle de la Renaissance et celui du baroque, il y a les réformes religieuses, les découvertes de la science et de la philosophie, les grandes explorations, un style de vie nouveau. Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle que se résoudront les puissantes vagues qui ont agité le monde et que se terminera un cycle de civilisation. En deux cents ans, l'Europe aura progressé plus qu'au cours des quinze cents qui précèdent. Mais revenons à présent à ces années 1600, qui virent la naissance et la révélation du baroque.

L'opéra au XVIIe siècle

Aux environs de l'année 1600, le comte Bardi réunit dans sa belle demeure de Florence un groupe d'humanistes et de lettrés. La *camerata* Bardi[1] discute de mille choses et de l'art en particulier. On évoque à loisir la Grèce antique, cette Grèce qui est un idéal de perfection pour les hommes de la Renaissance. Dans le but de représenter avec le plus de véracité possible de grands sujets mythologiques, le compositeur Jacopo Peri (1561-1633) propose aux membres de la camerata une

---

1. « Camerata » : salon, foyer, groupe.

relation de l'histoire d'Eurydice, destinée à être chantée non comme un madrigal polyphonique, mais à tour de rôle par des chanteurs solistes qui seront accompagnés d'un groupe d'instruments. Sur la scène, les chanteurs évolueront habillés à l'antique dans des décors spécialement imaginés pour les entourer. Cet événement a lieu en 1600 : en voulant ressusciter la tragédie grecque avec ses chœurs et son orchestre, en plaçant les personnages au centre d'une action psychologique qu'ils vont *représenter* pour le spectateur, les Florentins viennent sans le savoir de créer un genre nouveau : l'opéra.

Musicalement, la révolution ainsi accomplie était considérable : l'opéra renonçait entièrement au vieux style. Il reposait uniquement sur la mélodie chantée par un seul personnage et confiait à celle-ci l'expression de toutes les nuances du sentiment. Le *stile recitativo* ou *stile rappresentativo* naissait en même temps, avec son réalisme psychologique, et n'allait plus quitter la scène du théâtre lyrique jusqu'à nos jours. Si l'opéra initial est issu indirectement du madrigal, en ce sens qu'il a pu revêtir la forme d'un madrigal représenté, agrémenté d'intermèdes et d'airs de solistes, il représente cependant un genre esthétique totalement neuf.

On verra donc des œuvres musicales de vastes proportions se dérouler comme des successions de monologues et de dialogues, entrecoupés d'interventions de chœurs (retour au madrigal) qui commentent la situation tandis que le récitatif des solistes exprime leurs sentiments. Pour soutenir ces grands récits, les instruments (violes, hautbois, clavecin) plaquent quelques accords qui ponctuent le rythme ou marquent la tension dramatique. On arrive ainsi à une sorte de synthèse de la polyphonie fortement allégée, par laquelle le style harmonique va succéder au polyphonique.

En effet, l'usage de l'accord, auquel on peut donner une grande force expressive — outre son éventuel rôle rythmique — va développer la notion d'*harmonie*, opposée à celle de polyphonie. (Une harmonie est un groupe de notes entendues simultanément ou, plus familièrement, un accord plaqué). La science de l'harmonie, presque ignorée jusqu'à la Renaissance, va prendre à partir du

XVIIe siècle une importance si considérable qu'elle remplacera pratiquement celle de la polyphonie : le style harmonique caractérisera la plupart des œuvres du XVIIIe siècle classique, du XIXe romantique et du XXe siècle, où il se mêlera au style polyphonique mais en le dominant.

Voici donc ce que nous avons appelé plus haut le règne de la « mélodie accompagnée ». Considérée par rapport à l'extrême richesse du tissu polyphonique, la mélodie accompagnée peut sembler si sommaire qu'elle représente un appauvrissement. Pourtant cet appauvrissement, indéniable du point de vue matériel (l'écriture), est compensé par un enrichissement non moins certain du point de vue spirituel (l'expression) : grâce à la mélodie accompagnée, les sentiments vont pouvoir s'épancher librement par le pouvoir d'une mélodie souplement obéissante aux suggestions du texte poétique, sans être embarrassée par la convention d'une écriture à quatre voix, aux formes préétablies.

La mélodie accompagnée retrouve la liberté expressive de toute la musique qui a précédé l'ère polyphonique : monodie antique, déclamation grecque, chant grégorien, etc. Mais les cinq siècles de polyphonie que la musique vient de vivre l'ont considérablement enrichie ; désormais, la mélodie accompagnée gardera l'empreinte du style polyphonique et harmonique, quand bien même elle serait réduite à une synthèse, à une simple ellipse. Au XVIIIe siècle, lorsque Bach, le seul grand polyphoniste du siècle, écrit ses sonates pour instrument seul tel que le violon ou le violoncelle, on remarquera que ses mélodies suggèrent à l'oreille une véritable cohérence tonale et harmonique : sa monodie est établie fermement sur le système harmonique.

Bien que la naissance de l'opéra en Italie — foyer de la civilisation de la Renaissance — puisse sembler naturelle, il faut remarquer que, coïncidence ou non, ce pays où le lyrisme est roi allait libérer la musique des amarres qui la retenaient et lui permettre de revenir à sa vocation profonde qui est de chanter. En lâchant ainsi la bride à l'expression lyrique, l'opéra allait du même coup provoquer l'épanouissement d'un genre, et faire naître un

danger contenu en germe dans cette libération : le *bel canto*, l'ivresse de la virtuosité.

Les offensives du bel canto vont se succéder désormais ; l'histoire de l'opéra sera en partie celle de la lutte entre les partisans d'un art lyrique et ceux d'un art ornemental. L'opéra étant spectacle, la lutte s'étendra au domaine de la scène : on verra d'une part des œuvres fondées sur un argument psychologique, et dont la musique évoquera en profondeur le déroulement dramatique ; d'autre part, des œuvres fondées sur l'attrait de la mise en scène et du spectacle pur, dont la musique agrémentera les séductions en surface.

L'histoire de l'opéra est pratiquement une histoire italienne ; c'est d'Italie que viendront les modèles dont le monde s'inspirera, même pour les combattre. Après l'« Eurydice » de Peri représentée en 1600, et quelques autres essais qui ouvrirent la voie, on considère généralement que le véritable point de départ de l'opéra est l'« Orfeo » de Monteverdi, écrit pour le duc de Mantoue et représenté au palais ducal en 1607. L'« Orfeo » est la première œuvre lyrique qui, d'un coup, par une extraordinaire intuition du génie, s'élance aux sommets du réalisme dramatique et aux limites de la liberté expressive. Cette liberté, c'est celle du « récitatif », qui ne répond plus à aucune loi d'organisation sonore mais littéralement « va où le mène le texte ». Il en accuse toutes les nuances expressives par les rythmes, les silences, les courbes et les écarts mélodiques, les effets de contrastes et d'intensité. Bref ce récitatif baroque établi par Monteverdi inaugure une esthétique entièrement opposée à l'esthétique architecturée de la polyphonie. Accompagné par des accords qui ont — nous l'avons dit — une fonction ici rythmique, là expressive, il donne naissance au style de la « basse continue », qui se répercutera dans la musique instrumentale et qui désigne l'accompagnement en accords d'une mélodie vocale ou instrumentale : le clavecin, le luth (ou l'orgue selon le type d'œuvre) plaquent les accords de soutien, eux-mêmes accompagnés parfois par une basse de viole.

Peu à peu, non seulement les récits et airs, mais également les grands ensembles vocaux seront accompagnés

par la basse continue — appelée aussi « basse chiffrée » parce que les accords joués par l'instrumentiste ne sont pas écrits entièrement mais indiqués par des chiffres. (On connaît un système analogue aujourd'hui avec la notation des accompagnements à la guitare, elle-même dérivée d'une longue habitude des musiciens de jazz.)

L'exemple de Monteverdi

Claudio Monteverdi (1567-1643) a écrit de nombreuses œuvres, dont malheureusement fort peu nous sont restées : « Orfeo », « Ariane », « Le couronnement de Poppée », « Le combat de Tancrède et de Clorinde », qui sont autant d'extraordinaires tragédies musicales explorant le fond des passions humaines et les exprimant avec une prodigieuse intensité. Le célèbre « lamento » d'Ariane préfigure l'attitude de l'artiste romantique habité par les passions et uniquement préoccupé de les traduire, (le musicien composa, dit-on, cette page en une nuit, au chevet de sa femme mourante). La vie de Monteverdi bien que marquée par quelques succès, ne fut pas heureuse : il perdit sa femme et ses deux fils, et en dépit de sa notoriété, il dut renoncer à plusieurs reprises à des charges qu'il ambitionnait. Sur le plan musical, c'est un génie de haute envergure : il a pressenti tout ce que le théâtre lyrique pouvait contenir ; l'exaltation d'un sentiment romantique alliée au style baroque lui fait exprimer les joies et les peines humaines non seulement avec une rare intensité, mais encore avec originalité, noblesse, grandeur. Ses œuvres sont brûlantes de vie. De plus il a compris le rôle de l'orchestre en confiant aux instruments le soin de créer l'ambiance dans laquelle va se dérouler l'œuvre. Il donne à son ensemble instrumental une « couleur sonore » particulière à la scène à traiter, y introduit des effets dramatiques (tels que le « trémolo » des cordes). Jusqu'au milieu du XXe siècle, l'exemple de Monteverdi sera repris et analysé chaque fois que l'on tentera de définir le théâtre lyrique.

Remarquons que le drame lyrique tel qu'il est représenté au début du XVIIe siècle par Monteverdi, Peri puis les autres compositeurs, Caccini, Landi, Cesti ou Cavalli, réunit tous les éléments de ce que l'on appelle aujourd'hui un « spectacle total » : tous les arts y concourent ; le chant, la danse, le jeu des comédiens, les costumes, décors, éclairages, l'orchestre enfin, participent à une réalisation qui, bien que le chant en soit l'élément essentiel, s'appuie néanmoins sur eux tous. C'est cet ensemble qui donne à l'opéra son prestige, et l'on peut imaginer ce que devait être la séduction d'un tel genre, à un moment où il constituait la plus grande distraction offerte au public. Féerie, enchantement, réalisme transposé en œuvre d'art, éblouissement des lumières et décors, machineries stupéfiantes, histoires romanesques, héros mythologiques ou humains, tout était réuni pour fasciner le public, exactement comme le cinéma le fait aujourd'hui. Songeons en outre au niveau général de culture et d'information de ce public, et nous comprendrons le pouvoir de l'opéra tout comme les passions qu'il déchaîna.



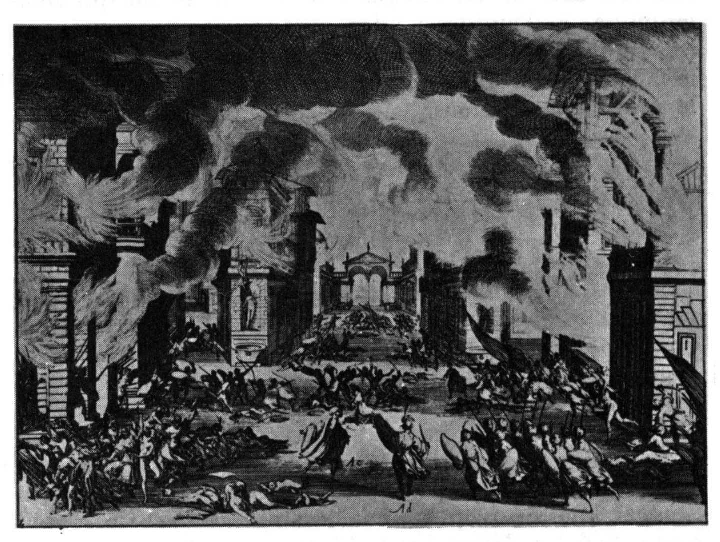
Monteverdi

La forme qu'adoptent Monteverdi et ses contemporains, et qui structure l'opéra dès ses débuts, est celle du « récitatif et air ». Le principe en est simple : le *récitatif* c'est l'action, le dialogue des acteurs ; l'*air* c'est l'arrêt de l'action et la confidence des sentiments qu'exprime l'acteur.

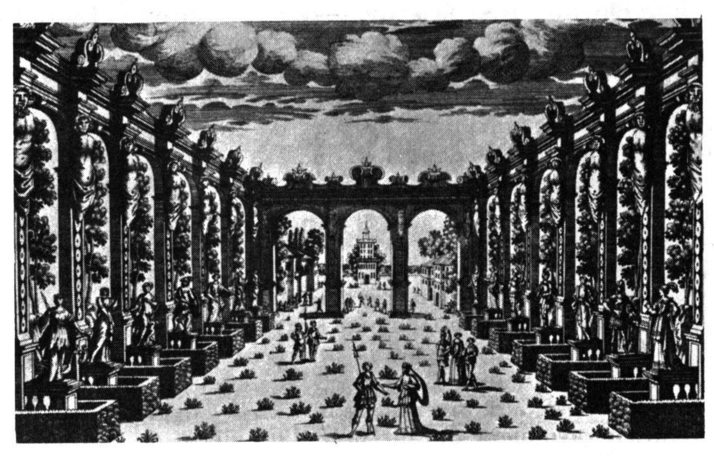
L'air peut être chanté par un soliste ou par un duo, un trio, un ensemble quelconque. Entre ces deux genres se place l'*arioso*, combiné du récit et de l'air et qui est un récit expressif, aux inflexions mélodiques suggestives. Dans l'opéra à l'italienne, récits et airs se suivent sans arrêt, sauf pour amener un intermède chorégraphique ou orchestral. Avec ces éléments l'opéra va vivre environ deux cents ans, non sans quelques modifications mais en conservant l'essentiel.

La mythologie fournit à l'opéra ses premiers sujets, conformément aux aspirations des humanistes de la Renaissance, et aux goûts de la camerata Bardi en particulier. Les grandes œuvres initiales ayant ressuscité avec bonheur les récits et les héros mythologiques, la tradition s'établit aussitôt de recourir à ces thèmes, et l'opéra mythologique connaîtra un succès considérable ; à lire les titres d'ouvrages lyriques des XVIIe et XVIIIe siècles, ce fonds semble inépuisable ; il permettra même d'évoquer des événements ou des personnages contemporains, grâce à une transposition habile. On sait que ces transpositions ont bien souvent permis aux écrivains de dire à leur époque certaines vérités inacceptables autrement. Toujours est-il que les Orphée, Eurydice, Apollon, Ulysse, Andromède, Persée, Armide et bien d'autres contribuent à nourrir un genre qui ne semble exister alors que pour évoquer une antiquité fabuleuse. Les idées du moment se retrouvent dans ces œuvres où les dieux et demi-dieux prennent figure humaine, éprouvent des passions humaines ; l'exploration des âmes passionne le public, en même temps que les grands problèmes du destin de l'homme et ses rapports avec la divinité. Ce domaine infini que l'on ne s'est jamais lassé d'explorer : la conscience humaine, on l'aborde par la transposition mythologique. De ce point de vue l'opéra du XVIIe siècle, et particulièrement celui de Monteverdi, ouvre l'époque moderne.

C'est ici que nous sentons combien notre monde vit sur les valeurs héritées de la Renaissance italienne, alors que celles du Moyen Age nous restent si lointaines ; aux premières années de 1600, le public se passionne pour les péripéties d'un amour ou d'un destin tragique,



« Soliman », opéra de Bonarelli représenté à Rome en 1632.



« Vénus jalouse » de Sacrati, joué à Venise en 1643.

chantées avec un violent réalisme par un acteur qui communique à l'auditoire des sentiments transmués en œuvre d'art. Dans ce seul fait se trouve tout ce qui coupe le XVIIe siècle des époques précédentes et tout ce qui le rapproche de nous.

Opéra vénitien et napolitain

La destinée paradoxale de l'opéra, c'est que sa naissance fut déterminée par le besoin d'affranchir la musique, et qu'il survécut au prix de multiples conventions dont il fut trop souvent prisonnier. Chaque art étant convention, l'opéra ne pouvait échapper à cette règle ; sa faiblesse est que les conventions y furent en bien des cas trop flagrantes : conventions de l'interprétation scénique et musicale, logique musicale s'opposant parfois à la logique psychologique, convention des sentiments stylisés trop sommairement, des artifices (bel canto, ballets) détruisant la vraisemblance, etc. Des historiens de la musique ont pu dire avec raison que si l'opéra, au lieu de naître dans les salons des princes italiens et d'être en somme le produit d'une fantaisie esthétique, était issu de l'art populaire ou du drame liturgique, il aurait pris une tout autre tournure. En fait l'opéra est demeuré un genre artificiel et ses réussites ont toujours été dues au génie d'un compositeur plus qu'aux vertus de ses principes.

En tout état de cause, l'attrait de l'opéra est tel qu'il fait fureur dès ses débuts et qu'il se répand dans toute l'Italie. Florence en voit les premières manifestations, mais avec des musiciens comme Francesco Cavalli (1602-1676) et Marc Antonio Cesti (1618-1669) se développe un style vénitien où se mêlent le faste du spectacle, la complexité de l'intrigue et le charme d'une musique moins profonde qu'aimable et suggestive. C'est à Venise que s'ouvre en 1637, pour la première fois, une salle de théâtre à l'intention du public. Le succès en est tel que la ville possédera bientôt sept salles d'opéra. L'opéra vénitien rayonnera durant près d'un siècle en Europe ; ses qualités ne doivent pas faire oublier qu'il contient

en germe (et parfois en fleur) plusieurs des défauts qui lui seront reprochés plus tard par tous les musiciens désireux de redresser son laisser-aller ou de corriger ses conventions les plus absurdes.



Baladins vénitiens sur la place Saint-Marc (1610).

Mais l'opéra évoluera sans cesse en fonction des impératifs de la mode. Et si le bel canto soulève l'enthousiasme de la foule venue bien plus pour savourer la maîtrise des virtuoses que la beauté pure de la musique, il ne faut pas oublier que ce phénomène ne lui est pas particulier : les « aficionados » qui sanctionnent de leurs bravos et de leurs huées les prouesses des toreros aux arènes espagnoles, les connaisseurs qui applaudissent les séries impressionnantes de « jetés-battus » ou de « fouettés » des grandes ballerines, tous obéissent à une même conception du spectacle qui rejoint la notion de l'exploit. L'envol du saut à la perche, la puissance du saut en ski, l'adresse du lancer, procurent la même griserie au spectateur. C'est pourquoi, s'il est difficile d'écarter la prouesse de la scène lyrique, il est nécessaire d'être vigilant à son égard, afin qu'elle ne s'impose pas au détriment des valeurs artistiques.

En même temps que l'opéra vénitien, un autre style va naître et se développer : l'opéra napolitain, d'un caractère tout différent[1]. Le peuple de Naples aime la volubilité, la satire, la plaisanterie ; l'opéra napolitain va exprimer ces caractéristiques, et ce sera principalement par la plume du plus brillant des représentants du nouveau style : Alessandro Scarlatti (1659-1725) père de Domenico, le fameux claveciniste. Compositeur extrêmement fécond, Alessandro Scarlatti écrivit plus de cent opéras sans compter des œuvres religieuses. Il eut le talent facile mais ce fut sa faiblesse car peu de ses œuvres ont survécu. Il s'impose surtout à nous comme novateur : c'est lui qui perfectionna le type de l'*aria da capo* (à reprises) et qui donna à l'ouverture (tout d'abord simple et sommaire entrée en matière) la structure symphonique qui lui est restée ; il conféra au *recitativo secco*, opposé à l'aria, sa forme définitive. Ce recitativo secco, que Mozart utilisera, est une invention précieuse : comme le mot l'indique, il évoque le débit de la parole ponctué

---

1. L'aspect sérieux de l'opéra napolitain est représenté par Francesco Provenzale (1627-1704) qui eut de nombreux disciples et écrivit plusieurs opéras sacrés. Son influence demeura, mais l'histoire allait retenir de préférence un autre visage de la musique napolitaine.

de quelques brefs accords au clavecin ; sans aucun lyrisme, il dessine en petites arabesques mélodiques les inflexions de la voix parlée.

Ce réalisme venu de Naples allait s'accompagner d'un autre réalisme : celui des sujets, car les Napolitains avaient beaucoup moins que leurs compatriotes du Nord le goût du sublime. On verra donc des opéras bâtis sur des thèmes plus prosaïques, même s'ils sont encore empruntés à l'histoire ou racontent une moralité. Enfin, l'opéra napolitain franchira le pas qui sépare le grand opéra de caractère sérieux (l'*opera seria*) d'un genre qui retiendra l'attention et les faveurs de la foule, en créant la farce musicale : l'opéra bouffe (*opera buffa*).

Typiquement napolitain, l'*opera buffa* connaîtra une fortune universelle ; sous son étiquette peuvent se ranger les véritables farces aussi bien que les sujets mi-sérieux mi-badins. Ces sujets, cette fois, sont empruntés à la vie quotidienne non seulement des seigneurs mais du peuple ; il suffit de songer au « néo-réalisme italien » du cinéma d'après 1945 pour imaginer ce que devait être l'*opera buffa* vers 1680-1700. A côté des grands opéras mythologiques qui furent soit des tragédies chantées soit de fastueux spectacles, et dont le style de cour était parfois quelque peu guindé, l'*opera buffa* représente un courant d'air frais et de jeunesse. Désormais les deux genres vont coexister en des domaines bien définis dont on reconnaît les frontières jusqu'à nos jours. Soulignons ici qu'il ne faut point confondre opéra bouffe et opéra-comique ; le mot « comique » étant pris dans le sens de « comédie », l'opéra-comique est un ouvrage où alternent le chant et la parole. (L'*opera seria* pourrait être appelé opéra lyrique).

Avec les deux grandes écoles de Venise et de Naples, l'Italie a donné à l'Europe un théâtre lyrique d'une extraordinaire vitalité. Les musiciens italiens sont appelés à l'étranger tant est grand leur prestige. Ainsi Cavalli, que le cardinal Mazarin fait venir à Paris en 1660 pour le mariage de Louis XIV, dans l'intention d'offrir à l'auditoire comme un grand événement la représentation d'un de ses opéras. Les villes italiennes ont toutes leur théâtre d'opéra et la foule, à tous les échelons de la société, se passionne

pour ces spectacles. Pareille situation incite les musiciens à écrire d'abondance : en fait, il s'est vraisemblablement consommé une quantité d'œuvres de circonstance dont ni les titres ni le nom des auteurs ne nous sont parvenus. Mais on peut deviner le pouvoir qu'exerça l'opéra dès son origine sur l'esprit d'un très vaste public, sur sa sensibilité, ses goûts, et jusqu'à ses opinions sociales et politiques. On sait que la scène lyrique fut parfois un lieu choisi de polémique, et que la censure des rois et des princes la frappa assez souvent.

L'opéra de Lully

Tandis qu'il conquiert l'Italie, l'opéra se répand à l'étranger. En France, il aura un destin singulier, car c'est à un pur Italien qu'il appartiendra de créer le style français. Le public français, suivant en cela son génie propre, était plus sensible aux situations tragiques exprimées par de grands comédiens que chantées par de grands ténors : il n'avait pas spontanément suivi la révolution qui s'était produite en Italie au début du siècle. Mais lorsque des troupes italiennes (appelées à deux reprises par Mazarin : en 1646 pour le carnaval, puis à l'occasion du mariage du roi, comme nous venons de le rappeler) vinrent en représentation à Paris, ce fut l'engouement. La qualité des voix et la technique vocale prodigieuse des chanteurs, l'éclat des mises en scène, le charme de la musique, agirent de tout leur effet sur les Parisiens. La cour se passionne, et Louis XIV n'a pas attendu cet événement pour désirer que la musique prenne à Versailles une place digne d'elle. Un homme va contribuer de façon éclatante à la grandeur que le règne veut imposer : c'est Jean-Baptiste Lully.

Fils d'un meunier florentin, gagnant quelques sous à faire le bateleur sur des tréteaux de foire, Lully (1632-1687) est remarqué un jour par le chevalier de Lorraine qui le ramène en France et l'introduit à la cour. Parfaitement doué pour la musique, mais sachant aussi se faire courtisan habile (jusqu'à l'absence de scrupules) Lully se rend indispensable. Il intéresse, il amuse, il

devance les désirs du roi ; il sait obtenir tout ce qu'il demande. Peu à peu, à travers les détails d'une carrière prestigieuse sinon toujours édifiante, il réussit à se faire nommer surintendant de la musique du roi et à occuper en fait un poste de commandement suprême. Dorénavant, rien ne se fera en musique que Lully et le roi n'aient marqué de leur accord. Le Florentin saura maintenir dans l'ombre les musiciens de talent qui pourraient le gêner, et provoquer les succès ou les insuccès qu'il désire. Mais l'action de Lully sur le plan musical est considérable : pour servir les divertissements royaux, il compose de grands opéras-ballets où se succèdent chants, danses, intermèdes d'orchestre, dans des mises en scène sensationnelles aux machineries imposantes. Il va de soi que l'on s'y éloigne notablement des exemples de Monteverdi et même des Italiens contemporains : les opéras-ballets de Lully sont nobles, pompeux et solennels, riches et pleins d'effets spectaculaires. Leur style décoratif, bien que parfaitement ordonné, n'en est pas moins baroque par son allure générale. Il offre en fait un parfait exemple du grand baroque français, inséparable d'un certain « ordre ».

On sait que Lully a collaboré avec Molière soit pour des comédies-ballets, soit pour lui fournir des musiques de scène. Le style qu'il inaugure est à l'origine de la musique dramatique française. Il impose la grande déclamation lyrique, majestueuse, mettant le texte en lumière. Ses opéras « Cadmus et Hermione », « Atys », « Thésée », « Proserpine », « Le triomphe de l'amour », « Acis et Galathée », témoignent par leur prosodie et par leur style, tant chanté qu'instrumental, d'une originalité qui ne doit rien aux Italiens.

C'est bien un opéra français que crée Lully. Autour de lui et après sa mort, un groupe assez nombreux de musiciens œuvreront dans le même sens. Conçue pour briller à la cour du Roi-Soleil, cette musique s'inscrit dans une esthétique générale où l'on peut ranger les bâtiments de Mansart, les jardins de Le Nôtre, la peinture de Poussin, la sculpture de Puget et les œuvres littéraires d'un Bossuet, d'un Racine. On donne le nom d'« école de Versailles » à ce fécond mouvement musical qui ne fut pas



Costume du Roi-Soleil dans le « Ballet de la nuit »
monté par Lully en 1663.

seulement profane, car Lully écrivit aussi des œuvres religieuses de grande allure (Te Deum, Dies irae, De Profundis). Parmi les compositeurs les plus marquants de cette époque il faut citer Michel-Richard de Lalande (1657-1726), Marc-Antoine Charpentier (1634-1702), Henri Dumont (1610-1684), André-Cardinal Destouches (1672-1749), Jean-Joseph Mouret (1682-1738), Marin Marais (1656-1728), les trois premiers tout imprégnés de la grandeur versaillaise, les trois derniers faisant preuve d'un talent plus personnel et plus fin.

On voit donc que la destinée de l'opéra sera tout autre en France qu'en Italie ; les deux styles ayant mûri et donné des chefs-d'œuvre, ils s'établiront chacun solidement mais, par la force des choses, ils deviendront rivaux. Jusqu'au XIXe siècle (et pourrait-on dire, jusqu'à présent) les partisans de l'opéra italien et de l'opéra français se feront face. Au XVIIIe siècle, la lutte prendra un aspect assez violent avec la « querelle des Bouffons » dont nous parlerons plus loin. C'est que deux conceptions fondamentales de l'opéra, du spectacle et de la musique s'opposent ici, et pratiquement sans compromis possible.

Une chose est certaine : l'opéra français n'a en rien influencé l'Italie, alors que le style importé de la Péninsule a trouvé des adeptes en France comme dans les autres pays d'Europe[1].

L'opéra anglais

L'histoire a conservé peu de noms de madrigalistes et de compositeurs anglais ; bornons-nous aux principaux, et rappelons tout d'abord que la grande époque des madrigalistes anglais se situe environ entre 1550 et 1600, au moment où le règne élisabéthain suscite une admirable floraison artistique. A côté du madrigal, les *ayres* confiés à des solistes connaissent un grand succès : ils sont chantés par un des chanteurs de madrigaux

1. Notons ici la naissance de l'opéra bouffe français (genre populaire) sur les tréteaux de foire à Paris. Ce « vaudeville » (voix-de-ville) emprunte ses sujets — satiriques — à l'actualité.

accompagné par les voix ou des instruments, parfois les deux. La « chanson au luth » qui connaîtra un succès plus grand encore, parce que plus populaire, deviendra un air de soliste s'accompagnant lui-même. Nous abordons là une forme que l'on peut appeler moderne puisqu'elle se maintient encore aujourd'hui, le luth étant remplacé par la guitare, le piano ou tout autre instrument. Quant au théâtre élisabéthain, il connaîtra le *mask* (masque), terme qui désigne toute représentation, et notamment la féerie.

Le mask, qui deviendra la forme scénique spécifiquement anglaise, existe déjà avant l'époque élisabéthaine. En 1512, Henry VIII commande un divertissement à la manière italienne, que l'on appelle « mask ». Cent ans avant l'opéra, qu'était-ce ? En fait, un spectacle de cour mêlant divers éléments chantés, parlés, dansés, qui puisait son origine dans les fabliaux et moralités du Moyen Age. Le mask, qui est en somme un drame musical, subira l'influence de l'opéra au XVIIe siècle, se modifiera en conséquence, et donnera à l'Angleterre un type particulier de spectacle-divertissement.

Les successeurs de l'ère élisabéthaine ne conserveront pas les traditions de leurs aînés. Le roi Charles II, voulant imiter Louis XIV, institue le faste musical à sa cour ; ainsi le baroque s'y installe par la même occasion. Dans la deuxième moitié du siècle, les spectacles sont caractérisés par les grandes mises en scène, les intermèdes nombreux et parfois superflus, les mots à effet, le goût du brillant.

Trois musiciens ont marqué le siècle : John Blow, Matthew Locke et enfin Henry Purcell, le plus grand. John Blow (1649-1708), organiste de Westminster, fécond auteur d'œuvres religieuses, écrit en 1682 un « mask pour la distraction du Roi » : « Vénus et Adonis », qui fut considéré comme un chef-d'œuvre. Matthew Locke (1630-1677), musicien de Charles II, est un précurseur. Attaché surtout à la musique profane, instrumentale ou lyrique, il écrit des masques qui préfigurent l'opéra.

Tout comme en Italie ou en France, le grand opéra anglais (*opera seria*) va recourir à la déclamation ly-

rique, s'attacher à exprimer les conflits et les passions en écartant tout élément superficiel ou extérieur. C'est Henry Purcell (1658-1695) qui le mènera à sa perfection, en faisant la synthèse des styles italien et français. L'école de Versailles a incontestablement exercé son influence en Angleterre, et Purcell en témoigne. Mais ce musicien exquis, doué d'un charme irrésistible et d'un génie puissant, a su brasser les apports étrangers en une matière personnelle, et qui plus est, nationale. Car Purcell est le grand musicien national de l'Angleterre au XVIIe siècle. Adaptant à la langue anglaise un admirable style récitatif dramatique, il donne avec « Didon et Enée », le « Roi Arthur » ou « The Fairy Queen », les exemples les plus achevés d'ouvrages où se mêlent le grave et le plaisant, le réel et le fantastique, les intermèdes chorégraphiques ou instrumentaux. La mort de Didon, entre autres, est l'une des plus belles pages du répertoire lyrique ; le pathétique de la déploration y atteint au sublime.



Purcell

On a pu dire de Purcell qu'il fut non seulement le grand musicien anglais de son siècle, mais aussi un génie comparable à Lully pour l'opéra (où il se montre beaucoup plus riche d'expression), à Buxtehude pour la musique d'orgue, Schütz pour la musique religieuse (son Ode à sainte Cécile est remarquable), ou encore à Alessandro Scarlatti pour la cantate de chambre.

Le baroque shakespearien apparaît plus d'une fois

dans les livrets de ses œuvres scéniques, écrits par Dryden ; mais plus que le baroque, se manifeste chez Purcell ce goût typiquement anglais de la féerie, de la chanson populaire associée à un sujet dramatique et, comme nous l'avons dit plus haut, ce mélange d'éléments réels et fantastiques dont la saveur poétique est inimitable.

« Purcell mourut jeune et avec lui la musique anglaise », a dit l'un de ses biographes. L'expression n'est pas excessive. Ce Mozart du XVIIe siècle a donné à la musique anglaise toute sa noblesse, sa beauté, sa grâce. Après lui commencera une lente décadence et l'envahissement du répertoire par les artistes italiens et les italianismes, sans plus aucune production véritablement nationale. Les merveilleuses audaces de déclamation, d'harmonie, de modulation et d'orchestre qu'avait conçues Purcell, le raffinement de son inspiration, tout cela fut quasiment oublié au bénéfice de l'opéra italien dans ce qu'il avait de moins bon. Il fallut l'arrivée (et les luttes épuisantes) de Haendel au XVIIIe siècle pour qu'un « grand style » s'imposât à nouveau et mît en déroute la mauvaise musique. Il a fallu à notre époque un Benjamin Britten pour retrouver le secret d'une prosodie authentiquement anglaise et d'un opéra national — secret qui, selon Britten lui-même, s'était perdu depuis Purcell.

Au XVIIe siècle, l'opéra a-t-il donc conquis l'Europe entière ? Oui, mais un correctif s'impose : peu attirés par les prestiges du spectacle, du bel canto et de la mélodie accompagnée, attachés au contraire à leurs hautes traditions polyphoniques, les musiciens d'Allemagne, d'Europe centrale et des Pays-Bas ne suivirent pas le mouvement. Certains produisirent bien des opéras dans le goût vénitien ou napolitain, mais sauf J.-S. Kusser (1660-1727), ancien élève de Lully, puis Reinhard Keiser (1674-1739), disciple de Kusser, qui contribuèrent tous deux à établir un style d'opéra hambourgeois, sorte de comédie lyrique annonçant le *singspiel* dont il sera question plus loin, aucun compositeur des pays du Nord ne put prétendre apporter un enrichissement au genre.

Le foisonnement de l'opéra au XVIIe siècle sous sa

forme italienne, française ou anglaise, le caractère de divertissement somptueux qu'il adoptera partout où l'on s'écartera de la pure tradition d'un Monteverdi, et même la surenchère du luxe matériel, des mises en scène à sensation (orages, tremblements de terre, monstres et machineries diverses), des déploiements vertigineux de virtuosité vocale, tout cela en fait l'expression la plus marquante du baroque en matière artistique. De grands architectes, décorateurs et peintres collaborent aux spectacles commandés ici par les rois, là par des directeurs avides de recettes. Cent épisodes divers, de la mythologie au fantastique en passant par le réalisme font de la scène lyrique un lieu vivant où se déploie un baroque triomphant. La gloire du XVII[e] siècle aura été de permettre à l'opéra, en dépit de ses erreurs et de ses faiblesses, de lancer ce prodigieux feu d'artifice dont le souvenir nous éblouit encore.

Comment on appréciait l'opéra au XVII[e] siècle

La vogue du bel canto détermina la vogue de la vedette ; les théâtres qui en vivaient subirent leurs caprices. Le cinéma nous laisse aujourd'hui deviner ce que pouvait être alors la célébrité d'une « étoile » ; les compositeurs, s'ils désiraient récolter quelque succès, n'écrivaient qu'à l'intention d'un ou d'une virtuose ; les querelles de prestige entre chanteurs obsédaient les compositeurs et les directeurs de théâtre. Le public de son côté ne s'intéressait qu'aux prouesses vocales, de sorte qu'en bien des ouvrages, la partie « sérieuse » ou les récitatifs étaient tout bonnement supprimés. Dans les loges on bavardait, on jouait aux cartes... ou l'on dormait. Les grands airs, et surtout l'*aria d'agilita* (l'air de bravoure) étaient accueillis par des cris d'enthousiasme. La tradition s'établit parmi la bonne société de ne se rendre à l'opéra que pour le moment prévu où la *diva* lançait son grand air, le reste de la représentation étant jugé bon pour le commun...

Le bel canto fleurit particulièrement à Naples : le public attend l'entrée du *gran uomo* (castrat sopraniste)

ou de la *prima donna* et ceux-ci, maîtres absolus de la partition, chantent ce qu'ils désirent, remplacent tel air par un autre s'il ne leur plaît pas, et réservent certains passages à l'improvisation de vocalises. Dans la salle ce sont alors de véritables hurlements de joie. Quant à l'œuvre, bien entendu, on n'y songe plus guère.

« Les jeunes gens acclament les chanteuses, les appellent de leurs noms en criant : *Mi butto cara*, feignent de se précipiter du haut des loges pour les serrer plus tôt dans leurs bras. Le grand jeu est de reconnaître les chanteurs sous des travestissements bizarres : lorsque paraît, costumé en nourrice, un certain prêtre renommé pour la manière dont il tient les rôles bouffes, tout le parterre charmé s'écrie *Ecco Pre Pierro che fà la vecchia !*[1]. Plus il y a de sorciers, de revenants, d'imbroglios de toutes sortes et surtout de travestis, plus le public est content. On a même vu, dans le « Xerxès » de Cavalli, un moine chanter le rôle de la reine Amnestris amoureuse du roi de Perse et déguisée en homme. Ces extravagances n'empêchèrent pas les bons musiciens d'écrire de très bonne musique. » (Henry Prunières).

« Il faut avouer que les accents de la passion manquent le plus souvent aux airs français parce que nos chants se contentent de chatouiller l'oreille et de plaire par des mignardises sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs », dit le Père Mersenne, musicographe du XVII[e] siècle. Définition très exacte de ce qui différencie l'opéra français de l'opéra italien.

« J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie, écrit un peu plus tard Montesquieu. Ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs ; mais la même musique produit des effets si différents sur les deux nations : l'une est si calme et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable. »

« Le pire fléau qui vint ravager la scène musicale anglaise fut en 1679 l'arrivée du sopraniste italien Grossi. Ce virtuose eut un succès inimaginable ; à partir de cette

1. « Voilà le Père Pierre qui joue la vieille ! »

époque l'influence des castrats devint si grande qu'ils prirent l'habitude d'exercer une véritable dictature sur les compositeurs d'opéras. Ceux-ci, pour mettre en valeur la voix de leurs tyrans, étaient obligés d'écrire des airs de soprano d'une difficulté extravagante dont le mauvais goût s'aggrava de ridicule lorsque, à plusieurs reprises, on les vit s'échapper des lèvres d'Auguste ou d'Alexandre... » (R. de Candé).

Nouvelles formes

Si le baroque se lance dans l'inconnu, invente ses formes et son expression au gré de ses besoins et avance à chaque pas dans le domaine du neuf et de l'inattendu, il fait par là même du XVIIe siècle un extraordinaire moment de recherches et de découvertes. Le rayonnement de l'opéra n'empêche pas d'autres genres d'éclore et de proliférer en Europe ; d'abord parce que l'opéra n'est pas la seule expression artistique qui réponde aux aspirations du temps, ensuite parce que la vitalité du baroque stimule toutes les forces créatrices.

C'est ainsi par exemple que la musique religieuse et la musique instrumentale prennent un essor vigoureux et trouvent des voies nouvelles. Les genres musicaux du siècle sont nombreux : les formes qui définissent ces genres leur sont tout d'abord subordonnées. C'est le propre du baroque ; mais avant d'arriver au XVIIIe siècle qui verra la fixation académique des formes, elles se précisent cependant. Pour mieux les apprécier, nous dirons que leur armature permet à de puissantes inspirations de se déployer avec cohérence ; tandis qu'au siècle suivant leur cadre rigide contiendra totalement une inspiration docile. Ce grand siècle de création où tout est neuf, où tout est possible, a vu la naissance de toutes les formes modernes qui sont parvenues jusqu'à nous et que notre époque pratique encore, en certains cas au prix de quelques modifications. Signalons en passant et pour éviter les confusions, que les musicologues utilisent les mots forme, genres, structures, avec beaucoup de circonspection et de nuances. Nous admettrons simplement que le

genre désigne un type d'œuvre en général (l'opéra, le concerto, l'oratorio, sont des genres) ; la *forme* désigne une architecture propre à l'œuvre (le concerto grosso, la fugue, la suite sont des formes) ; la *structure* enfin désignera l'articulation interne d'une œuvre, ce qui est « techniquement décomposable ».

Cependant, lorsque nous parlons des « formes » du XVIIe siècle, il est parfois possible de remplacer ce mot par « genre » sans que la vérité ait à souffrir de cette terminologie puisqu'elle ne possède pas encore de lois précises. D'ailleurs, un *genre* peut prendre diverses *formes* et celles-ci varier de *structures*...

L'*oratorio* fit son apparition à Rome en 1575, lorsque le jésuite Philippe de Néri (1515-1595) eut l'idée de faire représenter par la Congrégation de l'Oratoire qu'il dirigeait, des *laudi spirituali* (chants spirituels) composés par des musiciens de son entourage. Sujets tirés de l'Ecriture, Evangiles de la Passion furent ainsi traités en récits, dialogues, oppositions de solistes et de chœurs dont le réalisme devait frapper les fidèles. Ce genre nouveau, à la fois représentatif et narratif, est lié à l'esprit de la Contreréforme. Tirant son nom de son lieu d'origine, il désignera toute œuvre lyrique et dramatique basée sur un texte religieux. En fait, il s'agit presque d'un opéra sacré ; la frontière entre l'opéra et l'oratorio sera d'ailleurs souvent confuse au XVIIe siècle, l'oratorio empruntant en certains cas un style plus brillant et plus théâtral que réellement religieux. Le style baroque se retrouve pleinement dans l'oratorio du XVIIe siècle : vitalité, éloquence, grandeur, dramatisme, contrastes, intensité, ornementation, tout est réuni. Fixé dans sa forme et ses éléments (solistes, chœurs et orchestre ; airs, duos, ensembles, chorals, récits) il traversera les siècles en gardant pratiquement les mêmes prérogatives.

Les oratorios les plus marquants du siècle sont ceux de l'Allemand Heinrich Schütz (1585-1672), étonnant musicien qui maintint la tradition polyphonique tout en s'initiant au style italien (opéras et ballets mythologiques). On lui doit quatre Passions : « St Mathieu », « St Marc », « St Luc » et « St Jean » et les « Sept paroles du

Christ sur la croix ». Son style préfigure celui de Bach.

Giacomo Carissimi (1604-1674) auteur des oratorios : « Ezechias », « Balthazar », « Jephté », « Abraham et Isaac », etc. est considéré comme le grand maître du genre en Italie. A côté de Schütz, l'oratorio de Carissimi est plus brillant et annonce Haendel plus que Bach. Elève de Carissimi, le Français Marc-Antoine Charpentier (école de Versailles) écrit des « Histoires sacrées » qui ne sont autres que des oratorios ou « drames sacrés » ; on a conservé « David et Jonathas ». Son style savant est d'un grand charme mélodique. Quant à Alessandro Scarlatti, si fécond dans tous les genres, il a laissé environ vingt-cinq oratorios.

Notons que le premier grand oratorio représenté à Rome en 1600 fut « La rappresentazione di anima et del corpo » (La représentation de l'âme et du corps) d'Emilio de Cavalieri (1550-1602) ; composé dans le nouveau style issu de la camerata Bardi, cet ouvrage mettait en scène des personnages allégoriques tels que le Temps, la Vie, le Plaisir, l'Ame et le Corps. Il était coupé de *ritornelli* (ritournelles, c'est-à-dire retours du même motif) et de danses. Si l'origine de l'oratorio se trouve ici, un détail important interviendra plus tard qui consommera sa séparation avec l'opéra : celui-ci ne peut exister sans la scène du théâtre, tandis que l'oratorio l'abandonnera tout à fait et se jouera sur l'estrade de la salle de concerts, plus conforme à son genre.

La *cantate* est une œuvre pour soliste et orchestre ou petit groupe d'instruments. Elle peut être sacrée ou profane ; de proportions plus réduites que l'oratorio, elle consiste souvent en un monologue divisé en récits et airs successifs. Genre baroque par excellence, la cantate se prête à toutes les libertés de composition. Certaines cantates dramatiques italiennes se rapprochent, comme l'oratorio, du style de l'opéra ; il y a d'ailleurs souvent une certaine confusion car le dessin mélodique, les accents dramatiques d'un récit ou d'un air de cantate d'une part, et d'opéra d'autre part, peuvent être fort semblables. Cantate (de *cantare*) signifie pièce chantée, sans autre précision. C'est la progressive définition de la forme et du

style qui déterminera l'acception du mot. Pour marquer la confusion dont nous parlons, il suffit d'évoquer l'admirable « Combat de Tancrède et de Clorinde » de Monteverdi, qui est tout à la fois une cantate et un opéra. La cantate ordinairement ne se joue pas : celle-ci cependant se représente sur scène.

Caccini, Peri, Rossi et Carissimi ont pratiqué la cantate qui, obéissant aux impératifs du baroque, prend de l'ampleur au cours du siècle (importance des personnages, de l'orchestre, des ensembles vocaux). En France, les grands motets de l'école versaillaise sont en fait des cantates d'église. On remarquera que les cantates de J.S. Bach ont un caractère plus intime, une forme réduite, un style plus classique.

La *suite* est une des formes les plus anciennes mais aussi les plus imprécises de la musique instrumentale. Tout ce qui est mis bout à bout ne peut être défini comme une « suite » : il y faut un certain ordre, et tout d'abord l'ordre de l'alternance et l'unité de caractère. C'est à cela que s'attachent déjà les musiciens de la cour de Bourgogne. Au XVIe siècle, Claude Gervaise compose d'une façon audacieuse et prophétique des suites d'airs de danses issus directément des répertoires populaire et savant : bransles, gavottes, bourrées, tourdions, etc. C'est aux sons de ses suites que dansent les seigneurs français, tandis que quelques instruments — luths, violes, harpes, flûtes et tambourins — les accompagnent.

En se perfectionnant, la suite devient une œuvre de musique savante pour ensemble instrumental. Les danses qui la composent viennent de tous les coins d'Europe : ainsi la bourrée est auvergnate, la gigue écossaise, le menuet versaillais, la sicilienne et l'allemande désignent leur origine. L'alternance de mouvements vifs et lents, le fait que toutes les parties sont écrites dans le même ton, indiquent un souci de cohérence ; partant de là, la suite qui peut comporter un nombre indéfini de mouvements, va donner naissance à la sonate, laquelle ne gardera que trois ou quatre mouvements, ainsi qu'au « concerto grosso ».

La *sonate* (de *sonare*, sonner, jouer) est une pièce destinée à être jouée sur un quelconque instrument et non chantée. Elle trouve son origine dans les *canzoni da sonar* du XVIe siècle (A. Gabrieli) qui étaient des pièces instrumentales. La suite de danses ou la pièce de polyphonie vocale transcrite pour instrument à clavier peuvent être appelées sonates. Mais bientôt se dégage une forme de sonate dite « monothématique » (à un seul thème). Kuhnau et Couperin contribuent à développer le genre. Corelli le fixe. Domenico Scarlatti, au XVIIIe siècle, utilisera encore la sonate monothématique en un mouvement, alors que déjà maints compositeurs du XVIIe ont écrit des sonates à trois parties, sur le modèle des suites. Haydn et Mozart fixeront le modèle classique de la sonate « bithématique » à trois ou quatre mouvements : allegro, adagio, (menuet), allegro. En principe, la sonate est prétexte à virtuosité instrumentale et, fait nouveau, ne dépend plus d'aucun sujet extra-musical : office à suivre, texte à souligner, danses à scander, etc. L'avènement de la sonate est important car il marque un pas vers l'autonomie de la musique instrumentale, c'est-à-dire ce que l'on appellera la « musique pure ».

Deux types de sonate se sont affirmés aux XVIIe et XVIIIe siècles : la sonate d'église (*da chiesa*) et de chambre (*da camera*). La première, écrite pour orgue, est de style sévère ; la seconde, plus décorée, utilise parfois des rythmes de danses et son style est plus harmonique que contrapuntique.

Les romantiques ont étendu et diversifié la forme de la sonate, la pliant entièrement aux besoins de l'expression. Seules demeurent les grandes lignes de la structure : bithématisme de la première partie, et les trois ou quatre parties traditionnelles mais totalement renouvelées et développées. La sonate — aujourd'hui contenue à nouveau dans les normes classiques — désigne toute espèce d'œuvre de musique pure (pour un ou plusieurs instruments) obéissant à ces règles générales de forme.

Le *concerto grosso* se détache de la suite au XVIIe siècle. Bien que celle-ci ait existé jusqu'au XVIIIe siècle,

jusqu'à Bach qui en a donné les modèles les plus parfaits, on peut remarquer qu'elle demeure archaïque, tandis que le concerto grosso en constitue l'élément « progressiste ». Le concerto grosso, émanation typique du siècle baroque, est bâti lui aussi sur des rythmes de danses, et réparti en plusieurs mouvements (parties), quatre, cinq, six ou plus. Il s'oriente vers un destin plus ambitieux et cette ambition le mènera au concerto pour soliste et à la symphonie, deux genres qu'il contenait en germe, et qui, on le sait, règnent en maîtres incontestés sur toute la musique depuis deux cents ans.

Né en Italie, le concerto grosso consiste en deux groupes instrumentaux qui dialoguent (*concertare*) : un soliste ou un groupe de solistes jouent la mélodie (le thème et ses brillantes variations). C'est le *concertino.* Un ensemble instrumental lui répond, fournissant l'accompagnement : c'est le *ripieno.* La réunion de ces deux groupes, appelée concerto grosso, signifie l'ensemble, l'orchestre au complet. Le nombre des instruments n'est pas fixé. Le genre : cordes et bois. Le style du concerto tend vers la musique pure, dégagée de tout élément narratif ; les danses qui en fournissent le matériau sont traitées en variations avec intermèdes libres. Elles utilisent le style harmonique oú polyphonique, ou un mélange des deux ; la polyphonie du concerto grosso est toujours extrêmement claire et légère, puisque la virtuosité des solistes passe au premier plan. Le premier mouvement, comme pour la suite, est généralement une « ouverture » dite à la française, selon le modèle qu'imposa Lully : adagio-allegro-adagio. Le style solennel de cette entrée en matière devait être particulièrement propre à capter l'attention de l'auditoire.

Dans l'alternance des parties du concerto grosso, on trouve le plus généralement les cinq mouvements suivants : *ouverture* ou prélude (lent), *allemande* (assez lent) ; *courante* (modérément animé) ; *sarabande* (adagio), et *gigue* (rapide). Chaque pièce devient un morceau de musique autonome, développé savamment, où l'inspiration peut se donner libre cours sur le canevas rythmique et mélodique proposé. C'est à Corelli que revient le mérite d'avoir donné au concerto grosso sa forme

classique et d'avoir ainsi favorisé son épanouissement. Corelli utilise déjà des vocables désignant le type du morceau plutôt que la danse originelle ; ainsi écrit-il « allegro » au lieu de « courante ». Bientôt les noms des danses disparaîtront ; en même temps le caractère de l'œuvre se dégagera également, et c'est ainsi qu'elle va conquérir sa pleine indépendance. Seul le menuet se conservera jusque chez Beethoven qui l'appelle «scherzo» et, précipitant son rythme à trois temps pour lui donner un caractère dramatique, élimine de la symphonie ce dernier vestige de l'ancienne suite.

Le concerto grosso se divisera donc en deux branches : le concerto et la symphonie. Chacune de ses parties se développant considérablement, on n'utilisera bientôt plus que trois ou quatre mouvements qui résument ses nécessités. Le concerto est issu de la part de plus en plus importante confiée au soliste, véritable virtuose du « bel canto instrumental » où l'ornement prend le pas sur l'expression.

Concerto et symphonie acquerront leur forme définitive au XVIIIe siècle notamment avec Haydn et Mozart encore, qui, comme pour la sonate, en donneront des modèles achevés :

1er mouvement (allegro) : entrée successive de deux thèmes contrastants, leur développement et leurs oppositions.

2e mouvement (adagio, andante, etc.) : longue mélodie de caractère méditatif et expressif, avec variations, développements, etc.

3e mouvement facultatif : Menuet, Finale (presto, allegro vivace, etc.) : idée musicale plus vive et développement plus bref qu'en première partie, en vue d'une conclusion brillante.

La *toccata,* troisième des pièces nées d'un principe sonore (*cantare, sonare, toccare*) et que l'on devrait appeler « toccate » pour être logique, est une œuvre de pure virtuosité, destinée à mettre en valeur l'instrument à clavier. Elle a conservé ce caractère jusqu'à nos jours. On « touche » le clavier, ce qui est autre chose que de faire sonner tel instrument ou groupe d'instruments. La toc-

cata désignait dès l'origine un genre bien défini et les toccatas pour orgue ou pour clavecin du XVIIe siècle en témoignent, quoique leur virtuosité ne soit pas encore éblouissante.

Le *ricercar*, précurseur de la fugue, consiste en une construction de thèmes et réponses s'imbriquant selon des règles sévères (*ricercar :* recherche).

La *chaconne* expose un thème qui se transforme au cours d'une série de variations rythmiques et mélodiques.

La *passacaille*, que l'on confond parfois avec la chaconne, consiste en un motif de basse répété continuellement et sur lequel se greffent des variations. La différence est donc que le thème de la chaconne se transforme lui-même, tandis que celui de la passacaille se répète sans changements et sert de canevas aux variations des autres voix. Les deux formes ont pour origine une danse lente à trois temps, venue d'Espagne.

L'*aria* (air) est une des grandes inventions du siècle. L'opéra, l'oratorio, la cantate et plus tard la musique instrumentale et symphonique l'emploient. Grande mélodie libre, l'aria permet à la musique baroque de s'épanouir sans contrainte (Monteverdi). Toutefois on lui adjoint une structure dans le courant du XVIIe siècle : par la forme a-b-a, elle obéit aux principes (et aux incontestables besoins) de l'esprit occidental, qui veut la répétition de l'idée, le retour d'un même motif. Ce sera l'*aria da capo* (« du commencement », ou retour au début). Cette forme d'aria utilisée par tous les grands musiciens trahit la convention chez certains, tandis que chez d'autres elle semble naturelle. Opposée à la grande improvisation baroque inaugurée par Monteverdi, elle représente, en dépit de son intérêt et des beautés qu'elle suscita, la contrainte d'une forme arbitraire. (Dans les genres mineurs la forme couplet-refrain est indispensable pour soutenir l'évolution du texte.)

Frère de l'aria, l'*arioso* est un récitatif expressif, mesuré, de caractère moins ample que l'aria mais plus mélodique que le récitatif.



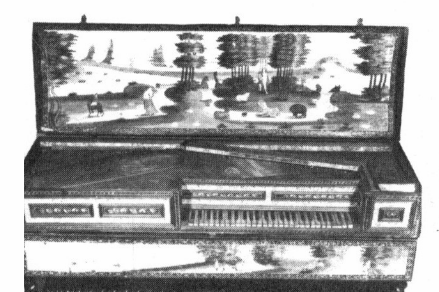
XVe - XVIe siècle :
la Renaissance italienne
associe la musique
au mouvement
d'affranchissement des arts.
Ci-contre :
ange musicien à la flûte,
par Donatello.
Ci-dessus :
nymphe jouant de la trompe
(fresque du XVIe siècle).


AVDITVS

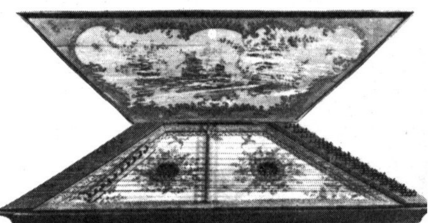


«Concert de table» au XVII[e] siècle, avec luth et basse de viole (d'après «L'Ouïe», d'Abraham Bosse).

XVIIe siècle, foisonnement du baroque : orgue, luth, harpe clavecin et viole de gambe (tableau attribué à Van Kessel).



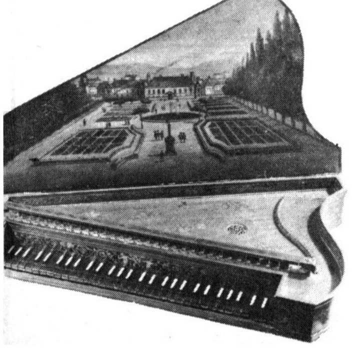
Virginal fabriqué par Gilbert Townsend en 1641. Cet instrument proche du clavecin, était très répandu en Angleterre.



Tympanon, sorte de cithare à cordes de laiton qu'on touchait avec des baguettes en bois.



Grand clavecin à deux claviers, fabriqué par Jean Couchet en 1649.



Epinette, instrument à cordes pincées apparenté au clavecin mais à un seul clavier (modèle de la fin du XVIIIe siècle).



Maquette de costume dessinée par Carzou pour la reprise des « Indes galantes » de Rameau à Paris en 1955.

XVIIIe siècle, avènement du style galant: la société tient la musique pour un divertissement aimable. Le marquis de Sourches et sa famille, par Drouais.





A l'Opéra de Vienne le fronton de Papageno commémore la création de « La flûte enchantée » de Mozart, en 1791. Ci-contre, un portrait de Mozart à l'âge de treize ans.

Toutes ces formes que créa le XVIIe siècle soulignent sa vitalité ; on remarquera que leur signe distinctif est la grandeur, la majesté de la démarche, l'ampleur des proportions. Ce siècle a façonné les formes les mieux adaptées à ses besoins expressifs. Si l'opéra, l'oratorio, la cantate et les formes vocales en général bénéficient d'un extraordinaire renouveau, ne manquons pas d'observer que cette époque est aussi celle de la plus grande efflorescence instrumentale qu'ait connue l'histoire. C'est au XVIIe siècle que le style instrumental jaillit véritablement de l'obscurité relative où l'avait tenu la polyphonie, genre essentiellement vocal. Le baroque aidant, c'est à une prodigieuse compétition que l'on assiste dans tous les genres : instruments solistes (orgue, clavecin, luth) instruments accompagnés (flûte, hautbois, violes), sonates en trios, groupes instrumentaux divers, concertos grossos, suites, etc. C'est l'ivresse de la recherche : on découvre la virtuosité, on écrit des pièces uniquement destinées à faire briller les instruments, on multiplie les sonates et les toccatas. Les gammes montent et descendent, les traits rapides de doubles croches foisonnent, une sorte de fièvre joyeuse se manifeste dans la littérature instrumentale ; bientôt les grands solistes instrumentaux apparaissent, concurrençant les virtuoses du chant. Le bel canto s'introduit d'ailleurs dans le répertoire instrumental ; de la virtuosité vocale, on passe à la virtuosité instrumentale. Par l'extraordinaire abondance ornementale et la richesse de l'écriture, le baroque marque nettement toute la production musicale du siècle.

VII

LE XVIIIᵉ SIECLE, AGE CLASSIQUE

Héritier du XVIIᵉ siècle, le XVIIIᵉ va trier, classer, ordonner les richesses que son prédécesseur a semées avec une folle prodigalité. Il devait en être ainsi : l'élan du baroque ne pouvait durer, et l'on a vu qu'au début du XVIIIᵉ siècle ce baroque en vient peu à peu à se donner certaines règles de style et de forme. En outre les idées du XVIIIᵉ sont portées vers l'équilibre, la mesure ; c'est l'époque des Encyclopédistes et des philosophes de la raison. Le progrès des sciences contribue lui aussi à affermir un esprit à la fois rationaliste et sceptique.

Le XVIIIᵉ siècle n'est pas un âge de grande foi religieuse, ni de grande aventure sur le plan spirituel ou même matériel ; il sera plutôt celui de la sagesse, de la raison qui contrôle et qui tempère. Il sera frivole aussi, et vivra plus sur le considérable héritage du siècle précédent que sur des valeurs qui lui sont propres. Mais il ramène tout au niveau d'une philosophie optimiste et rassurante qui, en dépit des critiques acerbes contre la royauté, l'Eglise et l'inégalité sociale, présente l'existence de façon sommaire et conventionnelle. A l'intérieur de cette conception douillette et toute théorique de la vie, l'homme du « siècle des lumières » ne voit guère les rudes réalités extérieures. Cet état d'esprit développe peu à peu le « sentiment », la « sensibilité ». Vers la fin du siècle, les âmes émotives cherchent la mélancolie élégante dans la contemplation de la nature. Les lecteurs de

La Nouvelle Héloïse de Rousseau et du *Werther* de Gœthe ont déjà rompu avec l'ordre ancien ; ils préparent sans le savoir l'avènement du romantisme.

La musique reflète fidèlement l'ordre esthétique qui donne le ton général du siècle : avant 1750, on reste encore attaché à la tradition baroque qui s'oriente vers un classicisme de plus en plus affirmé. Après 1750, le baroque a vécu et les tendances conduisent au rococo, au style galant, au maniérisme et à la mièvrerie — un Marivaux, un Watteau, un Mozart transcenderont ces caractéristiques et en feront les vertus suprêmes d'un art policé. Le plaisir délicat que l'on attend de l'art conditionne son aspect et lui impose un véritable code : les règles en sont strictes et nul ne peut les transgresser impunément. La musique, soumise à cet ordre intransigeant, est dominée par la forme ; l'expression personnelle y devient à peine perceptible. Le compositeur est tenu de fournir à la société un divertissement aimable et de bon goût (après le « grand goût » du siècle précédent, voici le « bon goût » : la nuance est significative). On écoute cette musique domestiquée, aux ailes délicatement rognées, on la trouve agréable, et tout est dit.

Avant 1750

Revenons au début du siècle, encore tout imprégné de baroque. En France, les successeurs de la grande école de Versailles sont François Couperin (1668-1733), Louis Marchand (1669-1732), Nicolas Clerambault (1679-1749), Claude Daquin (1694-1772), clavecinistes et organistes qui pratiquent la virtuosité instrumentale avec une telle maîtrise et une telle originalité qu'ils deviennent les classiques d'un genre.

Couperin (membre d'une glorieuse lignée de musiciens qui se succédèrent durant deux siècles à l'orgue de Saint-Gervais) est le maître de l'école française du clavecin ; il répand le goût des petites pièces pittoresques, portraits de personnages : « La Mimi », « La Manon », « Sœur Monique », ou de caractères : « L'Ingénue », « L'Enjouée », « La Majestueuse » ; tableaux descrip-

tifs : « La fauvette plaintive », « La linotte effarouchée », etc. Ciselant le détail avec élégance, avec esprit aussi, il rappelle Watteau et affirme ainsi le « style galant ». Par ailleurs, Couperin a laissé d'admirables œuvres d'inspiration religieuse.

Les clavecinistes français avaient eu leur premier maître en la personne de Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672) qui, à l'époque de Louis XIV, écrivit des suites de danses et des pièces descriptives pour le clavier, renonçant à la suprématie du luth. Ces clavecinistes rayonneront sur toute l'Europe au XVIIIe siècle, et les musiciens étrangers s'inspireront de leurs procédés techniques et de leur type d'expression.

Les compositeurs d'opéras, ballets, musique instrumentale de la même époque (fin XVIIe et première moitié XVIIIe) se rattachent à un baroque qui ne peut se concevoir sans un certain ordre et une élégance qui porte en germe l'évolution de la musique française ultérieure. André Campra (1660-1744) se distingue par la grâce et l'originalité des coloris. Son « Europe galante » marque une date dans l'histoire de l'opéra-ballet. Jean-Joseph Mouret (1682-1738), le « musicien des grâces », — déjà cité — a écrit des cantates profanes, des symphonies, des fanfares qui justifient cette réputation.

Jean-Marie Leclair (1694-1764) peut être considéré comme le premier compositeur-violoniste de son temps. Ses sonates et concertos révèlent un virtuose remarquable, qui fit école. Comme Couperin, il réunit souvent le « goût italien » et le « goût français », c'est-à-dire un style mélodique expressif et souple allié à un travail harmonique et contrapuntique assez recherché.

Entre 1700 et 1750 environ, quelques compositeurs vont marquer l'histoire de la musique de leur personnalité et mener aux sommets du classicisme l'héritage baroque : ce sont surtout Stamitz, Vivaldi, Rameau, Haendel et J.-S. Bach.

Johann Stamitz (1717-1757) virtuose du violon et compositeur, maître de chapelle de la cour de Mannheim, disposait d'un orchestre auquel il apporta des innovations absolument révolutionnaires. Tout d'abord il organise cet orchestre de façon cohérente, par familles

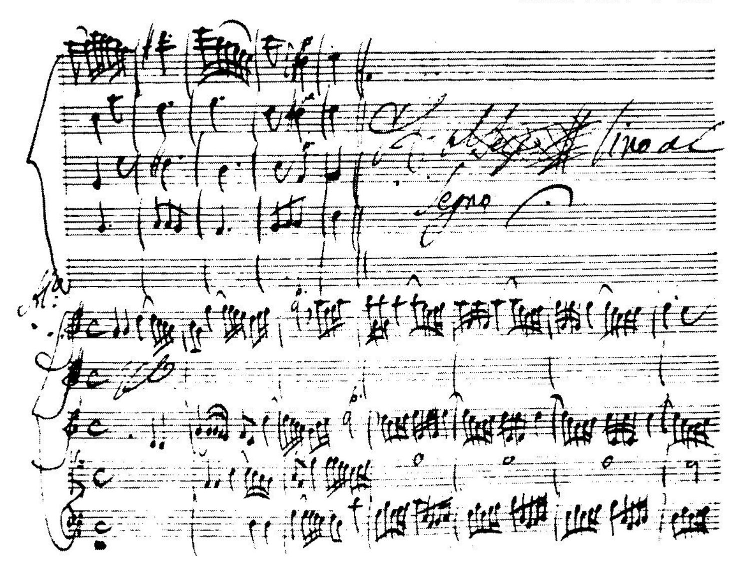
d'instruments (cordes, bois, cuivres). Il écrit pour cet ensemble des symphonies où les groupes se répondent, se réunissent ou s'opposent. C'est la première fois qu'un orchestre *organisé* apparaît : jusqu'alors les instruments s'unissaient un peu au hasard. Lully et Corelli avaient montré leur souci d'ordre, mais en utilisant surtout l'orchestre à cordes augmenté parfois de trompettes, de hautbois, etc. Les œuvres de Stamitz sont destinées à la symphonie dont il fixe également la forme, complétant ainsi ses découvertes. En outre il recourt aux « nuances » : aux nuances sommaires qui existaient alors et qui ne consistaient qu'en « doux » et « fort », il ajoute les gradations (*crescendo*) et dégradations (*decrescendo*), les accents, les effets. L'œuvre musicale y prend un relief et une vie qui stupéfient les contemporains, et cette extraordinaire nouveauté attire à Mannheim nombre d'amateurs de musique. On voit naître et s'affirmer là le style symphonique actuel, l'équilibre des sonorités, leur usage dramatique, le sens des volumes, des plans, des contrastes rythmiques, dynamiques, expressifs. Rien n'est plus révélateur de l'esprit baroque que cette manifestation ; l'école de Mannheim, berceau de la symphonie, exercera son influence sur le siècle tout entier et, à côté de l'opéra et du concerto, apportera un genre nouveau, riche de possibilités et dont on connaît le fertile développement.

Antonio Vivaldi (1678-1743), que notre époque a redécouvert, fut un des plus brillants représentants de la musique instrumentale. Sa renommée dépassa celle de Bach et il fut, à la fois comme virtuose du violon, comme compositeur et comme chef d'orchestre, une figure aussi prestigieuse, aussi légendaire que le seront plus tard Liszt ou Paganini. Victime cependant d'une de ces injustices souvent inexplicables, il finit sa vie pratiquement oublié, et son œuvre disparut avec lui. Il faudra attendre le XXe siècle pour que l'on se souvienne de Vivaldi et que la découverte de nombreuses partitions provoque soudain un immense mouvement d'intérêt. Prêtre, et roux (on l'appela *il prete rosso*), de santé délicate, il consacra l'essentiel de son activité à l'hospice de la Pieta à Venise, institution pour orphelines. C'est à leur intention qu'il écrivit un grand nombre de ses œuvres.

Le principal mérite de Vivaldi, c'est d'avoir fixé la forme du concerto de soliste, issu du concerto grosso de Corelli. Extraordinaire improvisateur, musicien de la joie de vivre et de l'inspiration ensoleillée, Vivaldi est un génie jaillissant et spontané plutôt qu'un grand constructeur. Il n'hésite pas à répéter maintes fois le même motif ou le même rythme sans le varier, ou à livrer une œuvre sommairement écrite et qu'il ne se soucie pas de développer. Sa qualité majeure est précisément le brio de la virtuosité, la volubilité du discours, l'esprit pétillant qui s'en dégage, la vitalité communicative de ses rythmes, l'audace de ses thèmes, de ses harmonies, et souvent la pénétrante poésie de ses mouvements lents. Œuvres religieuses assurément, mais bien plus concertos pour un ou plusieurs violons ainsi que pour divers instruments où le soliste s'élance et plane, sur un discret accompagnement d'orchestre : là se trouve le génie de Vivaldi. Son concerto est construit en trois parties (allegro - adagio - allegro), le plus souvent assez brèves. La partition du soliste fourmille de traits, d'arpèges, de gammes, de bondissements acrobatiques. C'est l'expression la plus pure et la plus brillante du grand concerto baroque[1].

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) grand compositeur et grand théoricien, apporta à la musique française — et par-delà, à la musique européenne — ses principes classiques. Tout en Rameau tendait vers l'ordre, l'intelligence, la science, l'équilibre entre le cœur et la raison. Ses ouvrages théoriques (et surtout le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, publié en 1722) fixent les bases du langage musical moderne. Ses œuvres orchestrales et instrumentales affirment une mesure, une élégance, une clarté spirituelle qui s'imposeront jusqu'à la fin du siècle. Et cependant, soumis en une certaine façon aux goûts du temps, Rameau sacrifia au baroque : il écrivit des opéras-ballets et des opéras dont le ton sérieux parut excessivement austère à ses contempo-

1. Un autre Vénitien, Benedetto Marcello (1686-1739), surnommé le Prince de la musique par de grands musiciens de son temps, est connu par ses « Psaumes » et son élégante musique instrumentale. Il écrivit aussi des opéras, des œuvres religieuses, des ouvrages poétiques et théoriques.



Partition autographe du Concerto en sol majeur de Vivaldi.

rains. En fait Rameau faisait fausse route ; le public commençait à se lasser de ces opéras mythologiques guindés, archi-conventionnels, qui se traînaient solennellement tout au long d'une soirée pour énoncer des poncifs mille fois entendus sur des formules musicales rebattues. « Hippolyte et Aricie », « Les Indes galantes », « Castor et Pollux », « Les Fêtes d'Hébé », « Dardanus » contiennent de belles pages, et d'autres plus faibles. Les mises en scène fastueuses devaient sauver ces œuvres, tout comme il est apparu de nos jours lorsque l'Opéra de Paris a remis à l'affiche « Les Indes galantes », dans une présentation d'un luxe si chargé que la partition musicale disparaissait à l'arrière-plan...

Le sérieux de Rameau, son ironie souvent coupante, l'eussent mieux servi s'il s'était consacré à la musique pure. Il suffit d'écouter ses pièces de clavecin et les « Concerts en sextuor » pour en être persuadé ; on se trouve là devant un grand art classique, d'une distinction et d'un équilibre suprêmes, et d'un ton plus juste, plus naturel que celui des ouvrages lyriques où le musicien,

vraisemblablement à son insu, forçait sa nature. La seule grande vertu des œuvres lyriques de Rameau est d'affirmer par leur noblesse et leur sérieux l'existence d'un style français, dont il est malgré lui le porte-drapeau devant le style italien. On peut dire que Rameau a donné son aspect classique au théâtre musical ; mais il n'est pas interdit de penser que ses principes étaient meilleurs que sa musique. Pour être juste ajoutons que ce goût, cette distinction, cet heureux équilibre entre l'intellect et la sensibilité (Voltaire appelait Rameau « notre Euclide-Orphée ») ont créé en France une tradition à laquelle il fut à plusieurs reprises sain et providentiel de revenir.

La « querelle des Bouffons » fut, en 1752, un moment de crise dans cet affrontement entre la musique française et la musique italienne. Simple controverse au départ entre amateurs de ce que l'on pourrait appeler la musique facile et amateurs de musique savante, cette querelle allait s'envenimer par le parti que prirent les philosophes encyclopédistes, ainsi que le roi Louis XV et la reine. Une troupe italienne vint donner à Paris la *Serva padrona* (« La Servante maîtresse ») du jeune et infortuné Pergolèse, mort en 1736 à vingt-six ans. Cet opéra bouffe écrit dans la meilleure tradition napolitaine pétille de vie, de malice, de familiarité et de naturel. Il demeure un modèle que cent compositeurs, italiens ou non, vont imiter par la suite. L'éclatant succès de l'ouvrage incita quelques mélomanes passionnés, dont le baron Grimm, à dire (et à imprimer) leur fait aux compositeurs français qui se cantonnaient dans un genre ennuyeux et démodé. Rameau fut pris pour cible ; il ne l'avait certes pas mérité plus qu'un autre, mais... noblesse oblige. Deux clans s'organisèrent aussitôt. Lorsqu'on apprit que le roi tenait pour les Français et la reine pour les Italiens, le snobisme s'en mêla et les coteries allèrent bon train. Au théâtre, le « coin du roi » rassemblait Mme de Pompadour, Rameau, Mondonville, Philidor ; et le « coin de la reine », en face, Grimm, Diderot et Jean-Jacques Rousseau. Comme toujours en pareil cas, les arguments ne pouvaient toucher l'adversaire, et l'on

ne voit que trop bien aujourd'hui la vanité de telles controverses.

Rousseau quant à lui, adopta une position de polémique si hardie qu'il s'en rendit ridicule pour la postérité. Sa *Lettre sur la musique française*, outre ses attaques extrêmement déplaisantes à l'égard de Rameau, contient de si solennelles inepties que l'on est bien obligé de se dire que le philosophe eût été mieux inspiré en ne se mêlant point de musique. Prétendre qu'il n'y a « ni mélodie, ni mesure dans la musique française », que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, que les Français sont « incapables d'avoir une musique » et ainsi de suite, c'était s'aventurer bien imprudemment en un domaine où seules son animosité et de très vagues connaissances d'amateur le guidaient. Les œuvres musicales de Rousseau (« Le Devin du village » notamment) ne sont que de pâles et fades pastorales enrubannées, qui, n'étant ni françaises ni italiennes, eussent dû être géniales pour s'opposer à celles de Rameau.



On voit dans ce Portrait le Célèbre Rameau,
Fils chéri d'Apollon, Rival de l'Italie.
Et qui par un Chemin nouveau
A sçu nous découvrir les Loix de l'Harmonie.

En 1754, les comédiens italiens retournèrent dans leur pays et la querelle perdit de son intensité. Le public français n'avait d'ailleurs pas attendu ce moment pour être conquis par le charme de la musique italienne, si

l'on se souvient du succès que les chanteurs italiens avaient déjà remporté à Paris un siècle auparavant.

Georg-Friedrich Haendel (1685-1759) est l'un des maîtres du XVIIIe siècle. Il représente avec Bach l'aboutissement du style baroque transformé en un classicisme grandiose. Exceptionnellement doué, Haendel (qui naquit à Halle en Saxe) était à dix-huit ans aussi bon organiste que violoniste ; à vingt ans, il avait déjà écrit une Passion selon St Jean et deux opéras. Sa carrière fut emplie de tribulations et de voyages. Au service du prince-électeur de Hanovre, il lui vint soudain l'idée de tenter sa chance en Angleterre. Après avoir recueilli des succès à Londres il revint à Hanovre, mais la nostalgie des mondanités londoniennes lui fit demander un second congé. Cette fois, il oublia de rentrer chez lui ; mais entretemps se produisit un événement imprévisible : son ancien maître, le prince Georges de Hanovre, monta sur le trône d'Angleterre (1714). Confus, Haendel se préparait à recevoir sa sanction lorsque, raconte l'histoire (ou la légende), à l'occasion d'une fête royale sur la Tamise, Haendel fit accompagner la barque du souverain d'une autre barque où se tenait l'orchestre qui exécutait sa célèbre « Water Music », ce qui lui valut le pardon souhaité.

Vraie ou fausse, l'anecdote se réfère cependant à une réalité : Haendel fournit la cour en musiques de circonstance, et il excella dans le genre pompeux et décoratif. La musique de Haendel, en dépit d'une science très vaste et d'une incontestable facilité d'invention, n'est pas toujours profonde. Elle affectionne les grands effets ; son écriture dans la littérature instrumentale (concertos d'orgue, concertos grossos, pièces de clavecin) est riche et son expression noble, mais c'est dans les ouvrages de plus grande envergure qu'il donnera le meilleur de lui-même.

A l'instar de Rameau, Haendel allait commettre une erreur dans la juste appréciation de ses facultés, en passant plusieurs années à essayer de s'imposer en tant que compositeur d'opéras à l'italienne. De cuisants revers, des ennuis de santé eurent raison de son obstination, et



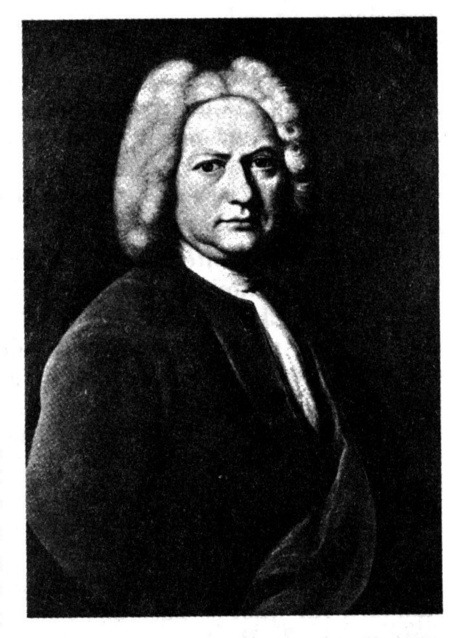
Frontispice de la partition de « Jules César », de Händel (1724).

c'est à l'âge de cinquante-sept ans qu'il s'engagea enfin dans la voie où son génie allait s'affirmer, avec la com-

position du « Messie » qui demeure un des chefs-d'œuvre de la musique. Désormais, le talent de Haendel était mûr, et ce furent alors « Balthazar », « Jephté », « Judas Macchabée », etc. La grande architecture, l'éloquence majestueuse, les effets d'orchestre suggestifs, tout indique le baroque dans ces oratorios, mais tout y indique également le classicisme, le goût de l'ordonnance, la retenue d'une ample forme servant de moule à l'inspiration.

Jean-Sébastien Bach (1685-1750), considéré depuis un siècle comme l'un des plus grands génies de la musique et qui a laissé des œuvres dont l'analyse se révèle perpétuellement féconde, eut de son vivant l'honnête notoriété d'un virtuose de l'orgue et fut oublié après sa mort.

Au service du prince d'Anhalt-Cöthen de 1717 à 1723, il composa essentiellement de la musique instrumentale, la cour, de religion réformée, n'admettant pas la musique aux offices. Cantor (organiste, maître des chœurs, compositeur de la musique des offices) à St-Thomas de Leipzig, de 1723 à sa mort, il accumula avec une extraordinaire fécondité les œuvres religieuses, les grands chorals d'orgue, etc. Le cas de Bach est assez singulier : tout en étant attentif aux nouveautés qui l'entourent et aux styles alors en honneur dans les capitales de la musique européenne, il se montre un continuateur fidèle de la technique polyphonique. Il utilise le genre de la suite qui n'est pratiquement plus en usage et le perfectionne ; il mène la fugue à son point extrême de science ; il prend exemple sur un Schütz pour ses Passions (Mathieu et Jean), sur un Dittersdorf pour ses pièces d'orgue ; il harmonise des chorals de Luther et compose de grands « chorals variés », forme indiquant que le chant large du choral est serti dans un tissu polyphonique complexe. Il rassemble ainsi les caractéristiques du style baroque et du style polyphonique, s'affirmant avec autant d'humilité que de majesté comme un grand traditionaliste, retrouvant la leçon des vieux maîtres polyphonistes que l'Allemagne a toujours conservée, admirant la musique la plus noble, la plus savante, la plus riche sans se soucier qu'elle soit d'hier ou d'aujourd'hui.



Jean-Sébastien Bach à 35 ans.

La caractéristique de Bach dans le domaine de l'écriture, est qu'il a mené toutes les formes anciennes à un point culminant de perfection ou d'épanouissement. Son trait dominant sur le plan personnel, c'est que, musicien d'église attaché à son obscur labeur quotidien dans une ville provinciale où il dut constamment lutter contre l'ignorance et l'étroitesse d'esprit, il accepta avec sérénité cette situation où l'avait mis la Providence ; par ses voyages et ses contacts, il se tint au courant du prestigieux mouvement musical du dehors, sans éprouver la moindre amertume de ne pas y avoir sa place. Veuf puis remarié, père de vingt enfants, pratiquant la musique en famille, menant une existence patriarcale, il créa des œuvres « fonctionnelles », destinées à servir le culte et, pour lui, à célébrer de toute sa ferveur qui était intense, la gloire de Dieu.

Ces œuvres qui furent écoutées sans attention et jouées par de maladroits instrumentistes sont parmi les plus hautes et les plus parfaites qu'un cerveau d'homme ait pu concevoir. Avec Haendel, Bach marque l'aboutissement du baroque ; mais si son style relève du baroque par sa majesté, sa profusion ornementale, sa fantaisie, il est classique par bien des aspects — ne serait-ce que par le fait que toute œuvre de Bach obéit à un principe de forme ou d'architecture, et qu'en certains cas l'ex-

pression y est volontairement soumise. Baroques, les Passions, fantaisies et toccatas, mais classiques les suites ; baroques mêlés de classique, les concertos, les cantates, les fugues. La grandeur essentielle de Bach est qu'il apparaît comme un musicien de synthèse : synthèse des styles de son époque, synthèse du passé et du présent, synthèse de tous ces éléments qu'il transcende en un art entièrement personnel.

Impossible de citer ses « grandes œuvres » sans évoquer sa production entière, car tout y est grand. Les deux livres du « Clavier bien tempéré » *(Wohltemperiertes Klavier)*, et non « clavecin » comme on le dit parfois, ont été écrits dans un but modestement didactique, pour marquer l'avènement du tempérament égal et prouver que, sur un clavier bien tempéré, la succession des notes de la gamme (tons et demi-tons) se retrouve exactement pareille lorsqu'on la transpose dans différentes tonalités. Nous avons expliqué au début de ce livre la théorie du « tempérament égal » qui impose en quelque sorte un clavier « standard » et une hauteur de sons également standard sur quoi se baseront tous les instruments. Ainsi cette œuvre de Bach, qui se présentait dans son principe comme un simple exercice, franchissait audacieusement le seuil d'un domaine neuf.

Les six « Concertos brandebourgeois » (écrits pour le margrave de Brandebourg) et les quatre « Suites » sont des expressions parfaites de la musique pure. Le « Magnificat », l'« Oratorio de Noël » et celui de Pâques, la « Messe en Si », les deux « Passions » sont autant de monuments dont les vastes proportions trahissent une inspiration inégalable. La contemplation mystique s'exprime dans les recueils de chorals pour orgue. Bref il n'est pas d'œuvre où Bach n'ait su, d'une plume infaillible, mettre l'empreinte de la grandeur et de la beauté.

La place de Bach dans la musique est si considérable que l'on a coutume, le recul du temps aidant, de situer à sa mort la fin du grand style baroque. Et de fait les années qui suivent 1750 indiquent déjà une transformation du goût. Les fils de Bach et les musiciens de leur

génération aborderont le style galant ; l'austère grandeur du « vieux Bach » ne convient plus à personne[1].

Cette première moitié du XVIII[e] siècle est d'une merveilleuse fertilité ; on aura remarqué que tous les musiciens que nous venons de citer ont vécu entre la fin du XVII[e] et les environs de 1750. Il y en a d'autres, par exemple Jean-Baptiste Pergolèse (1710-1736), qui au cours de sa brève existence saura affirmer son originalité exceptionnelle, du « Stabat Mater » profondément émouvant à la « Servante maîtresse » pétillante de malice.

Domenico Scarlatti (1685-1757), le fils d'Alessandro, séjourne de longues années en Espagne ; avec ses « Sonates » pour clavecin, courtes et monothématiques, écrites dans un esprit de pure virtuosité, il donne à cet instrument des pièces (plus de cinq cents) où se manifestent une inépuisable fantaisie, une inspiration tour à tour poétique ou spirituelle, une écriture aussi intéressante qu'élégante et audacieuse ; bref, sous couleur d'*esercisi* comme il le disait, un véritable monument musical et didactique. Si l'influence des clavecinistes français est évidente dans l'œuvre de Scarlatti (et l'on sait qu'elle s'étendit sur toute l'Europe), il sut faire preuve, outre sa vivacité italienne, de qualités créatrices qui le situent au niveau de ses brillants aînés. Sans oublier ses œuvres religieuses ni ses opéras, reconnaissons que Scarlatti est avant tout le compositeur des sonates pour clavecin.

Georg-Philipp Telemann (1681-1767) connut de son vivant une gloire qui éclipsa facilement la notoriété de Bach. Compositeur aimable, séduisant, assez superficiel, il eut une carrière brillante ; son style musical entaché d'afféterie est nettement orienté vers le rococo. Très éclectique, il pouvait écrire aussi bien à l'italienne qu'à la française, maniait le contrepoint avec adresse, faisait

---

1. La famille Bach forme une véritable dynastie de musiciens. Le premier Bach que l'on connaisse, Hans, est né en 1561 ; les derniers descendants connus vécurent jusqu'en 1871. Jean-Sébastien figure au milieu d'une nombreuse lignée de cousins, parents divers, neveux, qui sont organistes, chantres, compositeurs. Parmi ses fils, Jean-Christophe, Carl-Philippe-Emmanuel et Wilhelm-Friedmann sont les plus doués.

preuve d'une étourdissante facilité comme d'une science hors de pair. Ami de Bach et de Haendel, il fut le parrain de Philippe-Emmanuel, le fils de Jean-Sébastien. Aujourd'hui, tout en reconnaissant que son envergure n'est pas des plus grandes, on apprécie chez cet aimable musicien le charme de l'éloquence et l'élégance de la forme.

Nous ne citerons pas ici tous les virtuoses italiens du violon qui furent d'estimables compositeurs, ni tous les compositeurs qui furent d'estimables virtuoses : il y en eut des centaines. Aujourd'hui que la mode a créé un engouement pour Vivaldi et pour la musique italienne du XVIIIe siècle, les programmes de concerts affichent souvent des noms presque inconnus jusqu'à présent ; ce sont ceux de petits-maîtres, certes honnêtes musiciens, mais qui bénéficient du prestige de l'étiquette « XVIIIe italien ». En fait, ils manifestent cette vertu disparue depuis lors, de pratiquer leur art en artisans impeccables, de sorte que si le ciel ne leur a pas dispensé le génie créateur, ils s'expriment néanmoins en un langage châtié, joliment artistique et de bonne compagnie, ce dont assurément on ne saurait leur faire grief.

Nous ne citerons pas non plus les innombrables compositeurs d'opéras, d'opéras-ballets, ou d'opéras bouffes qui, tant en France qu'en Italie, fournirent à leurs contemporains autant de belles soirées que de prétextes à discussions. La production générale d'un pays est intéressante par le niveau moyen qu'elle révèle et par la fécondité qu'elle affirme — fécondité qui baigne les esprits dans un « climat » artistique, représentatif de l'époque, auquel tous collaborent. Mais notre dessein est ici d'évoquer seulement les plus grands de ces compositeurs. En France par exemple, il y eut une quantité infinie de musiciens qui écrivirent pour le théâtre, durant les XVIIe et XVIIIe siècles. Malheureusement les fameux « sujets mythologiques » formaient leur fonds principal, et cette particularité jointe à la valeur mineure de leur musique, allait faire disparaître leurs œuvres avec l'époque qui vit leur succès.

Pareillement les auteurs de pièces pour clavecin et de sonates pour violon, hautbois, ou flûte avec basse con-

tinue seront légion, tout autant que les compositeurs d'œuvres religieuses : messes, motets, pièces d'orgue. On aura remarqué que tous les grands musiciens, quel que soit le genre particulier dans lequel ils se sont distingués, ont écrit de la musique d'église. Pourquoi ? Mais parce que dans la plupart des cas, ils occupaient les fonctions de maître de chapelle au sein d'une cour royale ou princière, et que ces fonctions postulaient la composition d'œuvres destinées au culte. Ce qui ne les empêchait pas de s'adonner soit à l'opéra, soit à la musique instrumentale.

Cette première moitié du XVIIIe siècle voit donc insensiblement s'établir un ordre esthétique qui pourrait-on dire, codifie le baroque. Un tel jaillissement ne pouvait se perpétuer sans avoir recours à des principes qui l'étayent, une fois passée la grande flamme des débuts. Le même cas se reproduira plus tard avec le romantisme. En examinant la production musicale des années 1700 à 1750, on y reconnaît sans peine les caractères du baroque ; mais on voit tout aussi clairement apparaître le style classique, par l'abandon de l'emphase, de la puissance, de la libre fantaisie, que remplacent la mesure, l'élégance, l'ironie, le raffinement et la soumission à la forme.

A travers l'orchestre et jusque dans la musique de solistes, le style de Mannheim s'impose : la structure matérielle de l'orchestre se fixe tout comme le type de la sonate pour orchestre que l'on appelle « symphonie » et qui se perpétuera jusqu'à nos jours. En 1734, Jean-Baptiste Sammartini (1698-1775) écrit la première véritable symphonie, en quatre mouvements, qui va plus loin que les symphonies de Mannheim par sa construction et ses développements. Il contribue ainsi à cette stabilisation du langage musical, où l'ordre esthétique commande et où l'inspiration obéit. Mais il faut faire une constatation : le grand style musical qui règne à ce moment vient d'Italie ; les artistes italiens, chanteurs, virtuoses, compositeurs déferlent sur l'Europe et y remportent des triomphes ; tous les pays sont asservis à leur charme. Bon goût et mauvais goût vont de pair, on l'imagine. Mais le côté résolument positif de toute cette

activité, c'est que le grand style instrumental (sonates, concertos, symphonies), le grand style vocal de l'opéra et le grand style religieux (messes, motets, cantates, oratorios) fleurissent tous avec une luxuriante vitalité.

Pour compléter le tableau de cette première moitié du siècle, n'oublions pas, en évoquant son classicisme, d'évoquer son disparate, c'est-à-dire ses tendances contradictoires, ses forces qui s'affrontent encore tandis qu'il avance progressivement vers son unification. Les *esercisi* de Scarlatti, les symphonies de Stamitz, les oratorios de Haendel, les opéras de Rameau, les messes monumentales et les petites pièces pittoresques pour le clavecin ; Pergolèse et sa « Servante Maîtresse » oui, mais aussi son « Stabat Mater » ; Couperin et ses « Leçons de ténèbres » oui, mais aussi ses « Amours badins » ; la scolastique allemande, l'ordre français, l'exubérance italienne, la pompe britannique... : là où nous croyons voir aujourd'hui un paysage harmonieux et paisible régnait le désordre même de la vie ; cette époque est composite et touffue. Elle tend à s'organiser, tout simplement, et c'est dans la seconde moitié du siècle que l'ordre s'affirmera.

De 1750 à 1789

L'évolution qui se manifestait dans les goûts comme dans les idées et les mœurs — et par conséquent dans le style musical — s'affirme après 1750. C'est l'époque du rococo et du style galant, l'époque de la musique aimable et de la vie insouciante. Ce monde qui vit ses derniers moments dans l'euphorie s'est soumis à la loi du « joli ». On en voit mille manifestations : églises et monuments, vêtements, dentelles et rubans, meubles, bibelots, littérature et conversation, tout concourt à ennoblir la futilité, à la cultiver telle une vertu. Et pourtant, paradoxalement, c'est dans ce cadre que s'inscriront les quelques hommes grâce auxquels l'art musical atteindra le sommet du classicisme : Haydn et Mozart, au premier plan, Gluck ensuite, et, autour d'eux, quelques musiciens qui œuvrent dans le même sens. Sous des dehors aimables et souriants, la musique d'un Haydn ou d'un Mozart recèle une force insoupçonnée de leurs contemporains, et que

notre siècle n'a découverte qu'après la fin du romantisme : la purification des passions humaines, la transcendance des sentiments, la lumière spirituelle qui fait planer cette musique, éternellement jeune et fraîche, au-dessus des modes et des générations, car elle accède à l'essentiel.

Au sein de la société européenne, le musicien était un domestique. Au service d'un roi, d'un prince ou d'un évêque, il portait la livrée de son maître, prenait ses repas à l'office, composait ce que désirait le maître, se mariait ou voyageait selon l'humeur du maître. Un bon ou un mauvais maître pouvait nuancer cette condition mais la dépendance déterminait toute sa vie. Point de liberté possible sinon dans la misère ; il n'y avait d'autre issue pour le musicien que d'être maître de chapelle en quelque cour. Il semble que les musiciens aient considéré ce que nous appellerions aujourd'hui leur servitude comme toute naturelle, puisqu'ils ne pouvaient imaginer d'autre sort. Mais la contrainte que leur imposait leur état, et par-delà, toute une société, détermina le style musical de la fin du siècle.

On connaît, du moins par l'appellation, les « musiques de table », équivalent XVIIIe siècle de notre radio, c'est-à-dire fond sonore que l'on écoute distraitement, qui « meuble ». La condition du musicien, ainsi soumis à la volonté — et souvent aux caprices — d'un prince plus ou moins conscient de la valeur de son compositeur et de l'intérêt de sa musique, peut nous paraître humiliante et parfois même cruelle. Pour être juste, il faut cependant ajouter que certains de ces princes entretenaient toute une chapelle musicale, orchestre et chœur, et mettaient leur point d'honneur à encourager leur maître de chapelle et à favoriser sa notoriété. Ceci compense cela. En voici en tout cas l'aboutissement : le grand ordre classique, l'emprise de la forme, le règne de la mesure, de l'équilibre et du langage châtié.

Mais il y a plus : la grande caractéristique de la musique au XVIIIe siècle, héritée des siècles précédents et qui s'est précisée toujours davantage parce qu'elle était la conséquence de l'effort unanime des compositeurs et des théoriciens, c'est qu'elle constitue un langage univer-

sel, dont les conventions (tournures mélodiques et harmoniques, rythmes, périodes, expression des sentiments, etc.) sont comprises par tous. Comme une langue parlée, la musique a établi sa grammaire, sa syntaxe, le sens de ses mots et de ses phrases ; et chacun l'entend, ne fût-ce que superficiellement. On aborde ici le problème de l'intelligibilité d'un langage, en dehors même de son appréciation : l'écrivain le plus audacieux écrit aujourd'hui en une langue relativement accessible au lecteur ; tandis que le compositeur moderne s'exprime le plus souvent en une langue apparemment inintelligible, car elle lui est essentiellement personnelle. Le problème — et le drame — de la musique actuelle est là ; il réside dans cette énigme, cette incohérence apparente dont la cohérence ne se découvre qu'à condition d'apprendre à déchiffrer la langue personnelle de l'auteur.

Revenons à notre propos, que nous n'avons quitté que pour essayer de faire sentir la différence fondamentale qui sépare la clarté, le classicisme, la convention du XVIII[e] siècle, de ce qui va lui succéder.

Car cet instant d'équilibre de la musique ne durera pas longtemps.

Joseph Haydn (1732-1809) offre un exemple type de ce que nous venons d'esquisser. Celui que l'on a nommé le « père de la symphonie », parce qu'il en a donné les exemples les plus parfaits, a écrit avec autant d'adresse que de sincérité la musique exacte que l'on attendait de lui. Nature heureuse et simple, il fut au service des puissants princes Esterhazy, illustres de par le monde autant pour leur richesse que pour leur prestige intellectuel. Haydn devait passer chez ces maîtres compréhensifs et généreux les plus belles et les plus fécondes années de sa vie, la servitude se transformant ici en sécurité matérielle. Et pourtant ses dispositions ironiques jointes à son génie créateur l'empêchèrent toujours de se cantonner dans une aimable médiocrité ; influencé d'abord par le style de Mannheim, il ne se soucie bientôt plus de l'ancienne musique et devient ce que nous appellerions un musicien d'avant-garde.

Il perfectionne ses symphonies jusqu'à en faire de vé-

ritables architectures ; il utilise les développements des thèmes, les effets de nuances, les procédés originaux de l'instrumentation : mélanges de groupes, oppositions dramatiques, soli d'instruments soutenus par l'orchestre, bref une alchimie qui préfigure souvent la symphonie romantique. De plus il apporte à la symphonie cet élément dont Mozart après lui enrichira toute sa production : le développement de l'idée musicale. Il n'est plus question désormais de dessins gracieux, d'arabesques de virtuosité, ni d'un simple motif décoratif. La musique symphonique de Haydn manifeste l'ambition d'exposer puis de développer une ou plusieurs idées, dont le tissu symphonique est en quelque sorte le vêtement. Ce faisant Haydn apporte à la musique, en partie sans le savoir, cet élément psychologique qui va devenir son essence même. Les quelque cent symphonies qu'il écrivit sont presque toutes, et principalement celles de l'âge mûr, des chefs-d'œuvre d'invention, d'équilibre sonore entre les différents groupes orchestraux, d'inspiration jaillissante et séduisante, souriante la plupart du temps, dans un langage pur et cristallin.

Ainsi sous l'amabilité de commande se cache une vigoureuse nature créatrice, tout entière tournée vers les valeurs les plus hautes de l'art. Haydn a marqué la symphonie classique de son sceau définitif : Mozart et Beethoven s'inspireront de ses leçons.

Christoph-Willibald Gluck (1714-1787), né aux environs de Bayreuth, a été un réformateur. Sa musique obéit au classicisme du siècle, mais sa vigueur, sa noblesse et sa simplicité tout ensemble dessinent très exactement le portrait du personnage : solide, au caractère autoritaire et aux déterminations nettes, parfois brutales dit la chronique. Sa carrière est intensément internationale ; à la suivre, on croirait voir l'un de nos artistes actuels faisant le tour du monde en avion trois fois par an, pour y semer les récitals. Qu'on en juge : il est présent aux « premières » de ses opéras à Milan, Crémone, Venise, Londres, Dresde, Vienne, Hambourg, Prague, Naples, Rome et Paris, en un temps où les voyages sont encore longs et difficiles. Et cette même ambition qui le lance sur les

routes, le pousse aussi, à chaque étape, à se faire ouvrir les portes des grands salons et des palais princiers, d'où peut surgir la gloire. Ce « rustre de génie », ainsi qu'on l'a souvent appelé, est d'origine tchèque et d'éducation allemande. Sa formation musicale par contre est italienne, et s'il écrivit plus de cent opéras (mais presque aucune œuvre de musique instrumentale), il s'appuya toujours sur les sujets historiques ou mythologiques en honneur. Les titres en sont significatifs : voici au hasard « Artaxerxès », « Demetrius », « Demofonte », « Sophonisbe », « Hypermestre», « Hippolyte », « Les Noces d'Hercule », « Antigone », « Issiphile », « La Clémence de Titus », « Télémaque », « Pâris et Hélène », « Echo et Narcisse ».

Après avoir été chef d'orchestre, organiste, directeur de théâtre, vers sa cinquantième année le chevalier Gluck, qui a longuement étudié le problème de l'opéra italien et médité la querelle des Bouffons, prend soudain position. Il demande au poète Calsabigi un livret sur le thème d'Alceste et Admète (le même Calsabigi a déjà écrit le livret d'« Orphée ») ; et dans la dédicace de ce nouvel ouvrage, qu'il offre au Grand-duc de Toscane, Gluck s'explique : seule est valable, écrit-il, la simplicité dans le choix du sujet, dans son expression dramatique et dans sa traduction musicale, car la mission de la musique est de seconder la poésie pour en fortifier l'expression. Par ce « retour à la simplicité » qui est sa grande idée, Gluck veut lutter contre les deux maux qui étouffent l'opéra : la somptuosité abusive du spectacle et les excès de la virtuosité vocale à l'italienne (aussi menaçants que les excès des grands instrumentistes, divinités tyranniques du monde musical).

La réaction de Gluck était salutaire car elle proposait au public des œuvres débarrassées d'artifices et de surcharge, dont la pureté et la dignité s'opposaient avec une suggestive éloquence au fatras de mauvais goût qui encombrait le répertoire lyrique.

Mais ce faisant, Gluck n'a pas entièrement réussi dans son entreprise : sa déclamation majestueuse et solennelle, son recours systématique à un hellénisme déjà démodé, son dépouillement même, ne laissent pas de provoquer

quelque ennui. L'art, chez lui, est parfois guindé et la convention triomphe trop souvent. Il serait parfaitement inconvenant de discuter les beautés qui éclairent certaines pages d'« Orphée », d'« Armide », des deux « Iphigénie » (en Tauride et en Aulide), mais ces œuvres n'en trahissent pas moins quelques-unes des faiblesses communes aux ouvrages lyriques de l'époque.

On notera avec une certaine surprise que Gluck a porté sur la musique un jugement extrêmement audacieux : « La musique est un art très borné, dit-il, et qui l'est surtout dans la partie que l'on nomme mélodie. On chercherait en vain dans la combinaison des notes qui composent un chant, un caractère propre à certaines passions : il n'en existe point. »

C'est, à deux cents ans de distance, l'opinion de Strawinsky affirmant que la musique est par essence incapable d'exprimer quoi que ce soit. Cette philosophie de la musique ne peut être analysée ici — elle nous entraînerait trop loin — mais il est assez curieux de constater que Gluck dénie tout pouvoir expressif à la musique, et par là même récuse sa mission rituelle. D'autre part, cette profession de foi explique qu'il fasse de la musique la servante des mots, dont elle fortifie l'expression. C'est ainsi que l'air fameux d'Orphée, *J'ai perdu mon Eurydice*, est une désolation chantée sur le mode majeur, alors que le mineur est habituellement utilisé pour les airs tristes ; et certain critique a pu dire que d'autres paroles s'y adapteraient tout aussi bien. En d'autres termes, pour Gluck, la musique ne possède pas de vie ni de caractère propres ; elle n'acquiert de sens qu'en fonction du texte.

Bien entendu, ce dédain des « ornements superflus qui interrompent l'action » visait de façon si précise l'opéra italien que les adversaires de Gluck suscitèrent, comme pour Rameau, une nouvelle querelle : on fit venir d'Italie un rival, Piccini, à qui l'on confia le soin de détrôner le « goût français ». En dépit du succès momentané de Piccini, Gluck sortit grandi de la bataille des « gluckistes » et des « piccinistes ». Il est incontestable que la dignité de son style a exercé une influence bienfaisante sur son époque. « Orphée » (1762), « Alceste » (1767)

sont les deux ouvrages où se marque le plus clairement la portée de sa réforme.

Un destin cruellement ironique était réservé à Mozart (1756-1791), l'un des génies les plus singuliers de toute l'histoire de la musique : après une enfance radieuse, où il fut choyé par les grands de ce monde, comblé d'admiration et de gloire, il connut à l'âge d'homme les déboires d'un mariage mal assorti avec une femme frivole et sans intelligence, puis l'amertume d'affronter l'indifférence de ses contemporains qu'il n'intéressait plus, passé l'âge de l'enfant prodige. Le travail effréné qu'il accomplit, les surcroîts de fatigue qu'il s'imposa pour gagner quelque argent, les soucis accablants de l'existence, minèrent sa santé déjà délicate et l'emportèrent à l'âge de trente-cinq ans.

Extraordinaire improvisateur, virtuose du clavecin à l'âge de huit ans, il fit le tour de l'Europe sous la conduite de son père, Léopold, lui-même musicien du prince-archevêque de Salzbourg. Le procès de Léopold Mozart devant l'histoire n'est pas terminé : a-t-il abusé du talent et des forces de son fils en le promenant ainsi, tel un singe savant, à travers une dizaine de pays ? Fut-il au contraire un maître avisé, qui permit lucidement le développement des facultés de son exceptionnel enfant ? Le lucre et la vanité jouèrent un rôle chez lui, il n'en faut pas douter.

Wolfgang-Amadeus fait son éducation musicale à la faveur des voyages ; il travaille dans chaque pays avec un maître différent. C'est sans doute ce qui lui donnera plus tard cette facilité de plume et cette faculté de pouvoir écrire, ainsi qu'il le déclare fièrement, « en n'importe quel style ». Il y a d'ailleurs du style italien, allemand et français dans ses œuvres et, avec l'extraordinaire spontanéité qu'on lui connaît, Mozart ne se préoccupera jamais de théories esthétiques : il écrit dans le style qui convient le mieux à l'œuvre qu'il aborde et à l'idée qu'il veut exprimer.

Sa production est considérable : plus de six cents numéros où l'on trouve des opéras, de la musique religieuse, instrumentale, symphonique. Cette production, où



Mozart en 1783.

rien n'est médiocre, est marquée d'un signe : la grâce. Mozart réussit tout ce qu'il touche ; il possède d'instinct le secret de la beauté, de l'élégance, de la légèreté, de la pureté. Il « dit juste ». Il ne force jamais. Son sourire exquis, sa mélancolie pudique, sa finesse donnent à sa musique le cachet de la suprême perfection.

Mais ce n'est pas tout ; Mozart témoigne aussi d'un métier qui complète, pourrait-on dire, ces qualités ou ces vertus innées : sa technique de compositeur est précise, savante : sa plume court sans hésitation. Les idées viennent, toujours claires, et s'organisent harmonieusement. Lorsqu'il écrit un concerto pour piano, violon, clarinette, basson ou cor, c'est en exacte connaissance des possibilités techniques de l'instrument ; et c'est dans ces limites bien définies qu'il laisse courir son inspiration poétique, ironique ou dramatique.

La grande virtuosité instrumentale est chez lui resplendissante, mais entièrement soumise aux lois de la forme. C'est ici que Mozart est, avec Haydn, le meilleur représentant du classicisme. Toutes ses œuvres instrumentales sont basées sur un principe de géométrie sonore qui enserre idéalement l'expression — une expression aérienne, située entre terre et ciel.

Dans ses opéras bâtis sur le modèle italien (recitativo

secco et arias), la convention du genre disparaît pour faire place à une étonnante réalité humaine. Outre ceux-ci (« Cosi fan tutte », « Les Noces de Figaro », « Don Juan »), il écrit des opéras sur des livrets allemands (« L'Enlèvement au sérail », « La Flûte enchantée »). Retrouvant et fixant la forme déjà utilisée du *singspiel* qui est un mélange de l'opéra-comique français et de l'opéra bouffe italien, il n'hésite pas à mélanger les genres au sein d'une même œuvre (ainsi les scènes burlesques de Leporello au sein du violent dramatisme de « Don Juan »). Mozart a mené l'opéra italien à la perfection comme il a mené à la perfection toutes les formes existantes, mais jamais il ne s'efforça de les codifier. Au contraire, il leur insuffla une vitalité ardente et souvent audacieuse.

On connaît le mot de Haydn (que Mozart vénérait) à Léopold : « Je vous déclare devant Dieu que votre fils est le plus grand musicien que je connaisse ». Non seulement Mozart fut ce grand musicien, mais encore il manifesta des qualités totalement incomprises sinon vues avec malveillance par ses contemporains, et ce furent ses qualités d'homme. Au contraire des musiciens-domestiques qui acceptaient leur sort avec bonhomie ou résignation, Mozart fut un révolté, prompt à ruer dans les brancards, ironisant ou grondant à propos de sa condition au service de l'archevêque de Salzbourg. Lorsqu'il fut honteusement chassé de cette maison où sa place aux repas se trouvait à côté des palefreniers, le « haut bout » de la table étant réservé aux domestiques de premier rang, il reprit définitivement sa liberté, et découvrit la misère. Conscient de sa dignité comme de l'injustice du sort, il fréquenta à Paris les milieux qui préparaient le terrain sur lequel allait germer la Révolution. Ses « Noces de Figaro » étaient pour l'époque frondeuses et impertinentes. Dans l'œuvre de Beaumarchais, censurée d'abord puis fortement controversée, la satire sociale jouait à plein. On moquait les aristocrates dont le rôle était peu brillant, on admirait Figaro, le plébéien dont la malice valait bien le privilège de la naissance.

Les idées de Mozart n'étaient point pure spéculation ; il se fit inscrire à la loge maçonnique, qui représentait

pour lui une forme d'égalité humaine dont il était avide. Là, des hommes de la même condition que ses anciens maîtres pourraient l'appeler « frère ». Pour eux, il écrivit « La Flûte enchantée », dont le sujet évoque les rites d'initiation maçonnique. En même temps, Mozart s'affirma comme un chrétien sincère ; avec sa « Musique funèbre maçonnique » et son « Requiem » ou son bouleversant « Ave verum », il a donné libre cours à sa ferveur et à son idéal — un idéal où l'amour de Dieu ne pouvait exclure la fraternité humaine.



Emmanuel Schikaneder
le créateur du rôle de Papageno
dans « La flûte enchantée ».

Dans son œuvre comme dans sa vie, Mozart est un esprit avancé ; il déborde du cadre conventionnel et des mignardises de son temps ; il regarde d'un œil lucide ses contemporains. Revendiquant la liberté de l'artiste, il exprime cette liberté dans sa musique ; en dépit des tournures banales que postulait le langage de l'époque et dont il usa souvent parce qu'elles lui étaient aussi naturelles que les clichés familiers de la langue parlée, son œuvre fourmille d'audaces et de surprises. Et si le Mozart enfant peut être tout entier contenu dans les limites du « style galant », on sait que Mozart adulte n'a plus rien de commun avec lui : sa musique devient grave, sous le sourire de rigueur ; elle touche aux frontières du

réalisme psychologique avec ses personnages d'opéra. Elle se teinte de couleurs sombres et tragiques. Dans les trois dernières Symphonies, « Don Juan », les derniers Concertos de piano et le « Requiem », il y a un ordre classique superbe et infaillible, mais aussi une grandeur, une éloquence sacrée, une noblesse qui saisissent. Mozart à ce moment est devenu le vrai Mozart, c'est-à-dire le musicien dont l'œuvre couronne le siècle et indique la voie de l'avenir.

Ainsi se termine le XVIIIe siècle, dans une apothéose. Mozart domine l'époque, mais autour de lui divers musiciens apportent leur pierre à l'édifice.

Il ne faut pas négliger par exemple le Napolitain Domenico Cimarosa (1749-1801), dont le style se rapproche de celui de Mozart. Particulièrement habile dans l'opéra bouffe, il a laissé un « Mariage secret » (*Il matrimonio segreto*) qui est un des plus charmants chefs-d'œuvre du moment. Sa carrière fut brillante : il séjourna trois ans à la cour de Catherine II de Russie, vécut à Vienne et à Naples, et jouit d'une grande célébrité.

Luigi Boccherini (1743-1805) n'est plus guère connu aujourd'hui que par un « Menuet » aimable et quelconque ainsi que par un brillant Concerto de violoncelle. Caprices et injustices de la gloire : Boccherini, musicien plein d'esprit, de fantaisie, d'originalité, fut un des meilleurs représentants du style rococo à la fin du siècle, et sa musique mériterait d'être elle aussi « redécouverte ». On entend parfois chez lui des accents plus sentimentaux que chez ses contemporains, comme s'il préludait à l'explosion romantique. Il connut une gloire internationale, fut compositeur du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II et de l'infant d'Espagne à Madrid, où il retourna et mourut, déjà oublié.

Citons encore l'Italien Viotti (1753-1824) qui a formé de nombreux violonistes en France et perfectionné le concerto ; Muzio Clementi (1752-1832) que connaissent tous les jeunes élèves pianistes et qui par ses Etudes et ses Sonates (quelque peu négligées) a enrichi la littérature du piano ; en Espagne, le Père Antonio Soler (1729-1783), éminent musicien qui domine son époque ; Phi-

lippe-Emmanuel Bach (1714-1788), intéressant auteur de sonates pour clavecin ; André-Modeste Grétry (1741-1813), Liégeois fixé en France, compositeur agréable, sensible, élégant, qui excelle dans l'opéra-comique et y apporte, sous une belle forme classique, des inflexions sentimentales assez suggestives.

Ce dernier occupe une place importante dans le siècle dont il exprime fidèlement la sensibilité. Célèbre à travers toute l'Europe, comblé d'honneurs, sa réputation survivra à la Révolution de 1789. Après avoir écrit de typiques pastorales, telles que « Céphale et Procris » ou « Zémir et Azor » dont nous restent quelques pages charmantes, il composera des œuvres comme la « Rosière républicaine » où apparaît de façon flagrante la cassure entre l'ancien et le nouveau.

Tous ces musiciens résument le siècle et parachèvent l'évolution qui avait débuté cent quatre-vingts ans auparavant avec la naissance du baroque. Si certains tombent déjà dans la préciosité, d'autres apportent à l'art classique ses plus beaux fruits. On ne retrouvera plus cette transparence, cette beauté harmonieuse, cette lumière spirituelle. 1789 est maintenant tout proche.

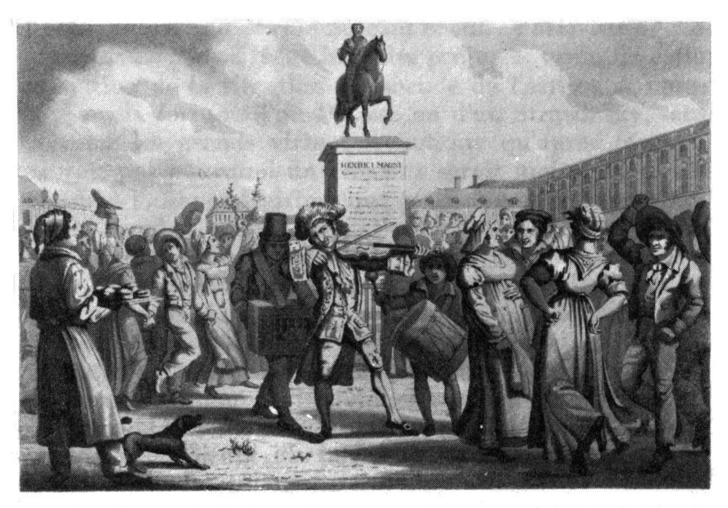
L'espace d'une révolution

Les années qui entourent 1789 voient la Révolution française se préparer, éclater puis s'organiser, pour finalement transmettre au monde entier le souvenir de son idéal égalitaire, alors qu'elle-même a déjà vécu. L'histoire a voulu que ce fussent l'honnête Louis XVI et Marie-Antoinette qui dussent affronter la grande colère d'un peuple. La promotion sociale de la classe bourgeoise devenue puissante, la folle inconscience des aristocrates, le développement de l'esprit critique chez les philosophes et les intellectuels, l'organisation de la franc-maçonnerie qui recrute Montesquieu, Voltaire, Franklin, quelques princes et ecclésiastiques, tout cela va de pair avec la situation de plus en plus misérable de la paysannerie et du peuple. La Révolution sera, certes, un choc social très important, mais également le résultat

d'une évolution philosophique. C'est tout l'édifice culturel qui bascule et s'effondre, pour faire place à un monde où les valeurs anciennes n'auront plus cours. Ce monde prendra le contrepied de l'Ancien Régime et instaurera une philosophie, une économie, une politique, une vie sociale et des principes esthétiques qui ne doivent rien au passé et sont sa propre création.

Appliqués à la musique, les principes de la Révolution se traduisent ainsi : l'art de salon, destiné à une élite et fait de courtoise éloquence, est rejeté au profit d'une musique qui devra exalter le sentiment révolutionnaire, parler au peuple un langage simple et entraînant, célébrer les événements nationaux, glorifier la liberté conquise, etc. A la musique policée d'une société policée succède la musique libre d'une société qui se veut libre. C'est l'explosion et le jaillissement sans frein des sentiments, c'est aussi l'apparition d'un art *social*, dont la qualité est bien moins fine que le précédent, qui ne se soucie plus de perfection formelle ni de belles manières mais qui se donne d'autres tâches : celle entre autres de nourrir le peuple d'un lyrisme substantiel, aux ambitions grandioses et spectaculaires. Mais, inévitablement, ce sont la grandiloquence, l'emphase, la sentimentalité la plus sommaire qui vont commencer par se manifester : ce monde vient de naître, il a rejeté des siècles de civilisation avec fureur et fierté et il ne sait pas encore parler sa propre langue ; ou plutôt il ne sait même pas quelle langue il parlera. En fait ce sont les musiciens allemands du siècle romantique qui traduiront et exalteront l'état d'esprit issu de la Révolution. Dans l'immédiat et dans l'ivresse de la victoire, les musiciens français s'essayent à illustrer des thèmes patriotiques : la mort des tyrans, la fête des mères, l'apothéose du travail, la carmagnole, l'hymne à l'Etre suprême. Des compositeurs tels que Gossec, Méhul, Grétry, Cherubini, Lesueur, écrivent des opéras, hymnes et cantates dont les titres paraissent aujourd'hui savoureux : « Les vrais Sans-Culottes », « Le réveil du peuple », « Hymne à la fraternité », « Chant du 25 Thermidor », « Chant des triomphes de la République », « Chant des vengeances », etc.

Certaines de ces œuvres se donnaient sur les places



1789 : le peuple de Paris danse autour de la statue de Henri IV

publiques, avec des centaines d'exécutants (parfois près d'un millier) comprenant d'imposantes masses chorales ; l'éclat des trompettes et des trombones, le martèlement des tambours transportaient l'auditoire. Ce lyrisme collectif, expression rudimentaire sous couleur d'exaltation « sublime », était inévitable dès le moment où le compositeur s'astreignait à exprimer l'idéologie du temps. Mais cette crise de croissance ne devait durer que quelques années, l'espace d'une révolution. Bientôt on oublia ce répertoire, ainsi que les musiciens qui l'avaient établi. Certains parmi eux s'étaient faits les chantres de la Révolution avec une touchante sincérité (qui ne plaidait, hélas, pas toujours pour leur exigence artistique) ; d'autres y avaient mis quelque habileté ou prudence.

Après cette flambée, la musique du siècle précédent aura définitivement disparu. L'art ne sera plus, désormais, le divertissement rassurant réservé à une fraction de la société ; passionnel, tumultueux, il deviendra une des forces profondes qui animent l'homme, il sera le langage de sa vie psychologique.

VIII

LE ROMANTISME

Une des conséquences de la Révolution sera la complète transformation du statut social du musicien. L'ère des mécènes et des princes entretenant une chapelle ou un orchestre est terminée ; fini aussi le temps du musicien-domestique en livrée qui recevait pour salaire le gîte et le couvert. Voici l'avènement du musicien libre, citoyen parmi les autres. Ce musicien qui n'a plus de maître, sorti d'un ordre social où sa place était fixée, entre à présent dans un monde où il lui faudra lutter pour subsister ; car il est perdu dans la foule et la foule ne se préoccupe guère de lui.

Ici commence une histoire parfois dramatique, qui n'est pas terminée aujourd'hui : celle de la solitude de l'artiste dans la société, une société à laquelle il doit s'imposer. Les mille et un avantages et la sécurité indéniable dont il jouit actuellement n'éludent pas le problème fondamental de cette solitude, qui touche surtout les créateurs les plus originaux ou les plus fiers. Les tribulations souvent navrantes de quelques-uns des plus grands musiciens du siècle dernier sont autant de variations sur ce thème unique de la solitude. Une image de l'artiste romantique s'est même construite à partir de là, répandant l'idée que les souffrances et la misère sont parmi les épreuves que doit nécessairement traverser tout créateur véritable. Du même coup, le succès consacré par la prospérité matérielle est devenu suspect : on n'a pas été loin de croire qu'un artiste qui a réussi est un

« bourgeois », un « commerçant », un « arriviste ». Le romantisme nous a légué bien des préjugés, venus de cette exaltation de la situation antisociale de l'artiste. A notre époque, la fortune d'un Picasso ou d'un Strawinsky, sans compter les grands virtuoses, indique qu'après tout on ne voit pas pourquoi un créateur serait moins grand s'il accède à l'aisance légitime que peut apporter la réussite.

Sur le plan social donc, l'artiste du XIXe siècle va faire le dur apprentissage de la liberté. Sur le plan esthétique, il se produit un « virage » fondamental qui est le suivant : puisque la Révolution a libéré l'individu, l'art va prendre le visage de l'individu ; l'idéal d'une beauté abstraite et presque anonyme va faire place à un idéal qui exaltera l'homme individuel surgi de la collectivité séculaire. Ainsi s'explique que la musique se dramatise, devienne sentimentale, pathétique ; le romantisme de Gœthe imprègne les cœurs, celui des philosophes français lui fait écho. Le mouvement du *Sturm und Drang* (tempête et assaut) qui résume en Allemagne les idées nouvelles, témoigne que l'homme issu de la Révolution est considérablement « sensibilisé », dirait-on aujourd'hui, à son nouvel état et aux événements de son époque.

C'est dans cette atmosphère que se développe la nouvelle musique : elle est centrée sur l'homme et son mystère, sur les secrets de son cœur, que l'ordre du XVIIIe siècle avait prudemment enfouis. La création musicale est une impulsion, une confidence, elle traduit les émotions à l'état brut ; pour cela elle ne peut utiliser les formes du langage ancien. Elle s'en libère donc complètement et crée des formes « libres » qui favorisent l'improvisation et dont les noms seuls sont significatifs : au lieu de titres tels que concerto, symphonie, sonate, ou bien allegro, adagio, etc., que voit-on à présent ? Fantaisie, Nocturne, Ballade, Rhapsodie, Prélude, Poème symphonique, ou bien molto appassionato, misterioso, con tenerezza (avec tendresse), etc. Les indications de *forme* ont cédé la place aux indications de *sentiments*.

Un critère de valeur s'est modifié aussi : c'est à l'intensité de l'expression que l'on jugera une œuvre, à sa force persuasive plus qu'à ses qualités de style ; aux valeurs objectives succéderont les valeurs subjectives.

La musique accède à la psychologie, à la philosophie, à la métaphysique ; elle aborde les grandes questions que l'homme se pose sur la vie, l'amour, la mort et l'au-delà, ainsi que sur ses plus intimes préoccupations. Elle apporte à ces questions des réponses ineffables, hors du raisonnement et de la science ; elle est devenue un puissant moyen de connaissance spirituelle : « La musique est une révélation plus haute que la science et la philosophie », dit Beethoven. Nous assistons ici à la dernière en date des grandes transformations de la musique au cours de son histoire ; jamais encore elle n'avait été appelée à pareil rôle. Le romantisme lui ouvre les portes d'un domaine immense qu'elle explore toujours aujourd'hui, en dépit des transformations importantes survenues au XXe siècle ; mais n'anticipons pas. C'est l'aventure humaine et elle seule qui s'exprime dans les lieder de Schubert et Schumann, dans les drames lyriques de Wagner, les symphonies de Beethoven, les fresques de Berlioz et Liszt, les confessions de Chopin.

Deux traits restent à souligner, pour compléter l'image du romantisme ; deux traits dont les historiens de la musique ne semblent pas s'être préoccupés. Tout d'abord, le romantisme est triste, il exprime avant tout la passion douloureuse et le désespoir. Il y épuisera d'ailleurs ses forces. Comment expliquer cela, alors qu'il est issu d'un sentiment de triomphe et de délivrance ? N'a-t-on jamais remarqué ce paradoxe pourtant clair : si le romantisme se complaît dans les larmes, c'est qu'il est un narcissisme. Centrés sur l'exploration du « moi » intime, les romantiques se sont usés à ce jeu. Héritiers des littérateurs qui ont développé la « sensibilité », le sens tragique de la vie, ils se sont littéralement immolés à cette idée. Tout narcissisme engendre une tristesse fatale : le romantisme n'y pouvait échapper.

En second lieu, le romantisme est germanique. Hormis Berlioz (héritier des grands compositeurs d'hymnes révolutionnaires et d'ailleurs rejeté par sa génération), la France n'a pas produit un seul compositeur romantique. C'est que le mouvement romantique — philosophique, littéraire ou musical — avec tout ce qu'il contient d'irrationnel, de mystérieux, de « force obscure », est naturel

à la sensibilité germanique ou slave, et mal fait pour stimuler le génie rationnel de la France. Celle-ci demeurera constamment en dehors du puissant mouvement lyrique et expressionniste qui anime l'Europe centrale, et cela s'explique également fort bien.

Les grands musiciens

Après 1789, la production musicale passe par une période de confusion. Certains compositeurs, on l'a vu, sont « engagés » dans le régime ; mais il y en a d'autres qui, étant donné leur âge ou leurs goûts, continuent à écrire paisiblement dans le style où ils ont toujours écrit et traversent ainsi sans s'en douter la frontière de 1800. Mozart est mort en 1791, avec le monde qu'il incarna, mais Haydn qui mourra en 1809, survit parfaitement à la Révolution sans rien changer à sa manière ; et Beethoven, qui a dix-neuf ans en 1789, écrit ses premières œuvres sous la nette influence de Haydn et de Mozart auxquels il voue un culte. Pourtant, le style nouveau va s'affirmer et la musique réellement issue de la Révolution, bien plus que celle des Méhul, Gossec, Boieldieu, Lesueur, Rouget et Lisle (auteur de « La Marseillaise », l'un des nombreux hymnes révolutionnaires de l'époque, mais l'un des rares à avoir survécu) sera celle des romantiques allemands.

Franz Schubert (1797-1828), né à Vienne, mort à trente et un ans à peine, apparaît comme l'héritier de Mozart dans ses premières œuvres ; il en a la délicatesse et le raffinement. Classique par bien des côtés, il trouve cependant des accents passionnés, une intensité poétique qui percent la convention. On peut le considérer comme le premier des romantiques dans l'ordre chronologique, car dans ses lieder apparaît, d'une façon totalement inattendue en musique, l'accent le plus libre de la confession intime. Il apporte par-là un élément neuf, dont tout le siècle va s'inspirer. Le *lied*, forme essentiellement allemande, est une mélodie accompagnée dans laquelle le texte poétique, le chant et son accompagnement forment un tout indissociable, dont la musique souligne avec au-

tant de subtilité que d'intensité subjective les moindres inflexions psychologiques. Il y a donc une profonde différence entre la mélodie classique, essentiellement objective, et le lied romantique.

La vie de Schubert fut banale et pitoyable : aspirations sentimentales déçues, gêne matérielle (il n'avait pas de piano et composait à sa table), quelques sorties en compagnie d'amis buveurs, et autant de conversations enflammées sur l'art ; c'est tout. Avec cela une prodigieuse fertilité créatrice : plus de six cents lieder, des pièces de piano, des œuvres de musique de chambre et des symphonies.

Le génie charmant et si viennois de Schubert ne doit pas faire oublier la grandeur qui était peut-être en lui et dont on perçoit l'écho dans les accents plus sombres qui traversent parfois sa musique. Mais Schubert n'eut pas le temps de dépasser sa jeunesse, et cette jeunesse, comme celle de Mozart, fut avant tout radieuse floraison. A côté des impromptus ou des valses pour piano d'une exquise insouciance, il y a pourtant le « Doppelganger » (le Sosie), le « Quintette en Ut » (chant du cygne écrit peu avant sa mort), le quatuor « La jeune fille et la mort ». Et l'on est saisi soudain par l'expression d'une tristesse infinie, par certains cris de désespoir qui révèlent le fond de l'âme.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) domine tout le siècle romantique dont il fut l'un des tribuns les plus puissants. Sa musique exprime les plus vastes ambitions de la Révolution ; il est le chantre épique des temps nouveaux. C'est un homme aux idées avancées, profondément républicain, affichant (parfois assez naïvement) son mépris pour tout qui porte un titre. Sa parole « Je ne reconnais d'autre supériorité que celle du cœur » définit son attitude, tout comme cette réponse qu'il fit un jour à un prince : « Des hommes comme vous, il y en a beaucoup, mais il n'y a qu'un seul Beethoven. »

Plusieurs de ses œuvres portent la marque de ses idées politiques ou de ses aspirations philosophiques et humanitaires ; c'est en cela qu'on reconnaît en lui le chantre des temps nouveaux et, à travers lui, la signification

nouvelle de la musique, devenue le véhicule des grandes idées. « Fidelio », glorification de l'amour conjugal, mais aussi protestation passionnée contre la tyrannie. « Egmont », exaltation de la résistance à l'oppression. La Troisième symphonie, monument élevé en hommage à un révolutionnaire libérateur, Bonaparte, puis « à la mémoire d'un héros », lorsque Beethoven indigné apprend que Bonaparte s'est fait sacrer empereur. La Neuvième symphonie, véritable solennité musicale, couronnée par l'*Hymne à la joie* de Schiller, que Beethoven ajouta après de nombreuses hésitations et qui traduit son besoin profond d'exprimer ses idées égalitaires sous la forme lyrique la plus intense.

D'autres pages, oubliées aujourd'hui et de pure circonstance, sont significatives : en 1813, la symphonie « Victoire de Wellington » ; en 1814, un chœur guerrier, « Renaissance de l'Allemagne » (*Germanias Wiedergeburt*). Pour la prise de Paris en 1815, il compose un chœur « Tout est consommé » (*Es ist vollbracht).* Il est manifeste que Beethoven, jusqu'en sa maturité, garde la tête politique. On connaît sa fierté farouche et intransigeante ; on sait que se promenant avec Gœthe et croisant quelques seigneurs que Gœthe salue, Beethoven se détourne d'abord ostensiblement puis reproche vivement au poète son attitude...

Beethoven est d'origine flamande ; son indépendance frondeuse en est un signe, et sa musique en porte des traces caractéristiques ; certains rythmes de danses, par exemple, et certaines manifestations d'une joie rude. Si son génie n'a nul besoin de justifications, car le génie apparaît où il veut, des hommes comme Breughel, Rubens, Teniers, Permeke, l'expliquent cependant sans arbitraire.

Parti de l'influence classique, Beethoven avance rapidement sur la voie de l'inconnu et de la découverte. La composition lui est une aventure exaltante ; il prendra le destin à la gorge, il se « réalisera » totalement dans sa musique, cherchant à exprimer son être le plus authentique en même temps qu'à atteindre un inaccessible idéal. Il personnifie ainsi le type même de l'artiste romantique, avec ses tourments infinis, tout comme il personnifie



Beethoven à Vienne (dessin de Lyser).

Une page du cahier d'esquisses de Beethoven.

l'aventure de l'esprit humain à la recherche de la vérité ou de Dieu. Toute sa vie est un exemple d'héroïsme et de combat. « Partie du cœur, qu'elle aille au cœur », dit-il de sa musique, indiquant par-là la portée essentiellement sentimentale qu'il lui attache.

On connaît les péripéties dramatiques de son existence, sa solitude, sa surdité, son caractère peu sociable, son mépris des contingences, ses luttes continuelles pour obtenir de quoi vivre chichement, ses espérances sentimentales déçues, ses « bien-aimées idéales » qui le consolent d'une réalité amère. Avec le temps, sans jamais cesser d'animer ses œuvres d'une houle de passions, il s'enferme de plus en plus dans la méditation, et ses dernières pages expri-

ment les plus sublimes pensées qu'un homme puisse avoir. Sur le plan musical, il fait de la symphonie une vaste fresque bouillonnante de vitalité, de la sonate une longue confession où la forme ancienne est métamorphosée ; et de toute sa production, une intense recherche de vie intérieure et de moyens d'expression sans cesse renouvelés et adaptés à ses desseins. L'ombre immense de Beethoven se profile jusque sur notre siècle avec une permanente actualité.

Frédéric Chopin (1810-1849), Polonais par sa mère et Français par son père, a la fierté de la première et le raffinement du second. Sensible à fleur de peau, souffrant de tout ce qui l'entoure, ressentant avec une douloureuse acuité les moindres heurts de l'existence, il passe cependant une enfance heureuse en Pologne. Meurtri tout jeune par une première désillusion amoureuse, il quitte son pays à dix-neuf ans. La révolution à Varsovie coïncide avec son départ et le fixe à Paris. Uniquement préoccupé de piano, il mène une vie mondaine, favorisée par les relations qu'il s'est faites et qui assurent son gagne-pain sous forme de leçons aux jeunes filles de l'aristocratie française et polonaise émigrée. Sa rencontre avec George Sand, femme autoritaire et maternelle, lui apporte le semblant de vie familiale (George Sand a deux enfants) et de sollicitude affectueuse dont il a besoin, mais lui pèse néanmoins. Il rompt cette union que le caractère de George Sand rendait difficilement harmonieuse, et sombre dans la mélancolie et le découragement. Homme d'un esprit pénétrant, d'une intelligence beaucoup plus vive que sa légende ne le laisse croire, (ses paroles et ses écrits nous le prouvent), personnalité forte et originale mais dominée par sa sensibilité et par un certain goût de la souffrance qu'il ne put surmonter, Chopin mena une existence apparemment oisive et frivole qui fit illusion. Traumatisé par son premier grand amour déçu pour Marie Wodzinska autant que par les circonstances humiliantes de la rupture (la jeune fille, de grande famille bourgeoise, obéit aux injonctions de son père qui méprisait les artistes), puis par la catastrophe de la révolution, de l'exil et de l'arrachement à

sa famille, Chopin était arrivé à Paris à vingt ans, déjà rongé par la tristesse et l'abattement. Il n'en sortira plus. Sa santé s'altère, et après des années d'épreuves physiques, il meurt tuberculeux à trente-neuf ans.

Chopin est l'objet d'un malentendu, car sa façon de vivre donna longtemps le change sur sa nature profonde. Ses quelques Valses ne doivent pas faire oublier que toute son œuvre est marquée par la fierté, le sentiment tragique, la révolte, ainsi que par une émotion et un lyrisme envoûtants.

Il faut considérer la diversité de son talent, qui sait être celui d'un technicien lucide et précis dans les Etudes, d'un poète bucolique dans les Mazurkas, d'un rêveur passionné dans les Nocturnes et d'un visionnaire puissant, halluciné (un aspect de son talent que l'on a négligé d'observer), dans les Ballades, les Sonates, les Polonaises.

Chopin est avec Liszt le grand découvreur de la technique pianistique. Son style absolument personnel, à part une légère influence italienne (certaine coquetterie de l'ornement), révèle l'ampleur de ses moyens : mélodies souples et ondoyantes, charme de l'expression, invention jaillissante, colorée, d'une infinie variété, traits et effets pianistiques éblouissants, instinct de l'harmonie enrichissant le sens de la mélodie ou l'effet dramatique. Chopin est un des premiers compositeurs à imaginer un rythme complexe, inattendu, ponctuant la phrase ou au contraire possédant une vie autonome et donnant naissance à la mélodie.

Chopin avait vingt ans lorsqu'il attira l'attention par la publication des « Douze Etudes op. 10 » pour le piano, pages qui sous couleur didactique, révélaient un talent d'une nouveauté, d'une originalité confondantes. La force qu'insufflait cet adolescent à une telle œuvre prouve éloquemment que la nonchalance où se complut sa nature fataliste n'altère en rien le caractère vigoureux, brillant, passionné de sa musique, dont il avait écrit la presque totalité lorsque la maladie le rendit tel que l'imagerie populaire nous en laisse le tableau falsifié.

Robert Schumann (1810-1856) est, avec Schubert, le grand musicien du lied, où il a su mettre le meilleur de

lui-même. D'une sensibilité aiguë, il ressentait, tout comme Chopin, les événements extérieurs avec une telle intensité que sa vie psychique s'en trouva bouleversée jusqu'au déséquilibre. Les péripéties malencontreuses de l'amour qui le liait à Clara Wieck (l'opposition irréductible, haineuse du père de Clara allait durer sept ans) exaspérèrent sa combativité et ses facultés créatrices, lui arrachant des œuvres d'une poignante expression ; mais l'existence de luttes et d'exaltation qu'il mena, acheva d'accentuer son déséquilibre. Le bonheur paisible qu'allait ensuite lui procurer Clara ne pourrait plus empêcher le déroulement d'un processus fatal : hallucinations, crises de désespoir, hypocondrie. A quarante-quatre ans, le compositeur se jeta dans le Rhin, à Düsseldorf. On l'en retira ; il végéta encore, à demi-inconscient, dans une maison de repos où il mourut deux ans plus tard.

La musique de Schumann vit d'une extraordinaire sensibilité : fantasque, capricieuse, douloureuse, elle est parcourue d'un perpétuel frémissement ; pas une note n'y est l'égale en intensité de la précédente ni de la suivante. C'est ce qui rend son interprétation si difficile ; il faut une rare finesse d'intuition pour traduire l'éloquence schumanienne dans sa fougue tour à tour contenue puis véhémente, son émotion, ses élans et ses replis, son sourire parfois bizarrement crispé. Schumann est un rêveur, un improvisateur, le type même de l'artiste romantique, nourri de littérature et de poésie — celle de Jean-Paul Richter notamment, oubliée aujourd'hui mais qui exerça une profonde influence sur toute une génération allemande.

Dans ses œuvres courtes, à la forme libre, Schumann manifeste un génie rayonnant : on trouve dans ses pages pour piano et ses lieder quelques-unes des plus émouvantes expressions que l'amour, la tristesse, la poésie des choses aient inspirées à l'âme humaine. Toute l'Allemagne romantique, toute la sensibilité de son temps s'expriment dans cette musique. Pourtant, ce musicien-poète sut aussi s'engager à fond et se battre pour ses idées : durant une vingtaine d'années il lutta (notamment en publiant la revue musicale *Neue Zeitschrift für Musik*) pour la

bonne musique et contre la mauvaise, alors représentée par les musiciens au talent superficiel mais aux succès faciles, qu'il appelait les « Philistins ». Son combat épaulé par un groupe de jeunes artistes et intellectuels fut profitable à l'ensemble de la musique allemande. On sait également que Clara, femme admirable et grande virtuose, défendit au cours de ses nombreuses tournées la musique des jeunes maîtres de son époque, dont Brahms. Enfin, Schumann sut établir avec lucidité une écriture pianistique personnelle, aux intéressantes complexités rythmiques, et déployer de véritables « nappes harmoniques » parfois proches de l'immobilité, tant au piano seul qu'au piano accompagnant ses lieder, créant ainsi des atmosphères d'une surprenante poésie.

Le Hongrois Franz Liszt (1811-1883) participe étroitement au mouvement romantique allemand. A l'opposé d'un Schumann, d'un Schubert, d'un Chopin, c'est un triomphateur, un homme à la séduction irrésistible, aux nombreux succès féminins, qui conquiert une place de premier plan dans le monde musical et en impose à tous. Liszt est le type de l'artiste-héros. Grand seigneur, virtuose étincelant qui subjugue les foules, il va d'instinct à ce qui demande du panache, de la bravoure, de la générosité. Il consacre autant de peines à la cause de certains de ses confrères qu'à ses propres affaires ; il use de ses relations pour aider de jeunes musiciens ; il se dévoue avec enthousiasme à la cause de Wagner (qui deviendra son gendre). Homme du monde, Européen, polyglotte, il fait admettre par la société bourgeoise non seulement la dignité (ce qui est élémentaire) mais aussi l'aristocratie de l'artiste, prince de la vie intellectuelle. Il joue ainsi un double rôle : dans le monde musical d'abord, par son œuvre, dans la société ensuite, par le rang qu'il tient, le style de vie qu'il adopte et le personnage qu'il impose, vengeant de la sorte ses confrères moins armés que lui à cet égard.

En outre, et bien que l'on puisse aujourd'hui négliger certaines de ses compositions dont le ton trahit le désir de briller, la verbosité emphatique et un goût excessif pour l'affectation sentimentale, il serait injuste de ne

FRANZ LISZT,
ROI-SOLEIL DU PIANO,
DANS SES DIVERSES
ATTITUDES AU CONCERT



Liszt paraît en soutane. Sourire hautain. Ouragan d'applaudissements



Premiers accords. Se retourne pour forcer l'attention du public.



Ferme les yeux et paraît ne jouer que pour lui.



Pianissimo : saint François d'Assise converse avec les oiseaux. Son visage s'irradie.



Raisonnement de Hamlet. Tourment de Faust. Les touches exhalent des soupirs.



Réminiscences : Chopin. George Sand, Belle jeunesse. Parfums. Rayons de lune. Amour.



Dante : l'Enfer ; les damnés et le piano gémissent. Agitation fiévreuse. L'ouragan fait craquer les portes de l'Enfer. - Boum !



Il n'a fait que jouer pour nous... en se jouant de nous. Applaudissements, cris et vivats !

Dessins de Jankó 1873.

pas reconnaître la valeur de plusieurs Rhapsodies et des deux Concertos pour piano, dont les riches trouvailles ont influencé Brahms, Tchaïkowsky, Grieg et Rachmaninov. Car la musique de Liszt (ses Etudes pour piano restent de première importance) fourmille de nouveauté, d'idées hardies, d'ingéniosité technique.

Habitué aux extrêmes, cet homme pour qui la vie avait été une aventure exaltante, entra dans les ordres à

la fin de sa carrière tumultueuse, et voulut mourir pauvre comme à sa naissance. En fait, lui qui avait connu le luxe et dont les mains semèrent tant d'argent, laissa pour tout bien six mouchoirs.

Dès le début du siècle, l'opéra à l'italienne avait été abandonné au profit d'œuvres moins conventionnelles, et c'est en Allemagne que se manifesta ce renouveau.

Carl-Maria von Weber (1786-1826) dont la personnalité fut sans doute moins forte que celle de ses contemporains doit cependant être considéré comme le créateur de l'opéra romantique allemand. Le premier, il va rompre avec les sujets tirés de la mythologie classique, et aborder un domaine encore inexploré par les musiciens : celui de la légende, du mystère, du merveilleux médiéval cher aux Romantiques. Sa production, pourtant peu abondante, révélera une mine de richesses que tout son siècle exploitera : le « Freischütz » est un opéra-comique où interviennent la fantasmagorie et les scènes villageoises. « Euryanthe », « roman de chevalerie en musique », est un mélodrame évoquant une héroïne du Moyen Age français ; « Obéron », une féerie où les hommes sont protégés par un roi-magicien. Tout cela est truffé d'un répertoire de situations et d'accessoires un peu usés aujourd'hui mais extraordinaires à l'époque : forêts hantées, cors magiques, apparitions surnaturelles, personnages maléfiques, jeunes filles en proie à mille dangers, chevaliers héroïques, monstres menaçants, anneaux enchantés, etc. Tout le romantisme allemand se trouve là, et si Boieldieu (« La Dame blanche »), Meyerbeer (« Robert le Diable »), Rossini (« Guillaume Tell ») ou Hérold (« Zampa ») entre autres ont été inspirés par le monde fantastique de Weber, il est juste d'ajouter que Wagner n'aurait pas été ce qu'il fut si Weber ne lui avait ouvert la voie.

Les procédés musicaux de Weber servent très exactement ses intentions. Son écriture est claire et son langage facile à comprendre. Il donne à son orchestre des coloris suggestifs qui ajoutent à l'effet scénique, et utilise la technique du *leitmotiv*, thème musical répété pour évoquer toujours un même personnage ou une même

idée. C'est ce leitmotiv que Wagner va porter à un point culminant de complexité technique et symbolique.

Richard Wagner (1813-1883) est « le » géant de la scène lyrique. Après quelques œuvres qui peuvent être considérées comme des essais (« Le Vaisseau fantôme », « Rienzi »), il trouve progressivement sa voie avec de vastes épopées dramatiques dont il rédige lui-même les textes en s'inspirant des anciennes légendes et de la mythologie germanique. Cherchant à créer des rapports toujours plus étroits entre le texte et la musique, à réaliser sur scène une synthèse des arts, Wagner utilise au maximum les possibilités narratives, descriptives et dramatiques de sa partition par l'emploi du leitmotiv, que l'on retrouve serti dans la trame symphonique chaque fois que l'objet, le personnage ou l'idée évoqués apparaissent dans l'action ou dans l'esprit d'un acteur. Des œuvres comme le cycle de « L'Anneau du Nibelung », « Tristan et Isolde », « Parsifal », apportent à l'art lyrique ses « monuments ». Si elles accusent une emphase assez lourde, une longueur que l'on peut juger excessive, un abus des explications au détriment de l'action, elles contiennent cependant, dans leur rythme lent et majestueux, des moments de grandeur inégalables, une luxuriance harmonique, mélodique, orchestrale qui forcent l'admiration. « Tristan » est un des plus beaux chants d'amour qui aient été lancés sur terre ; « Parsifal » est un sublime poème du renoncement ; la « Tétralogie » ou « Anneau du Nibelung » (L'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried, le Crépuscule des dieux) est l'immense saga germanique des dieux en proie aux passions humaines. N'oublions pas les « Maîtres-chanteurs de Nuremberg », évocation anecdotique et familière de l'époque des *minnesänger* du Moyen Age, ni « Lohengrin », cette belle légende des bords de l'Escaut, également médiévale.

Jusqu'aux premières années de notre siècle, Wagner a régné sur la musique en despote, quasi involontairement, par son seul magnétisme : presque aucun musicien n'échappa à son influence. Débordant de la musique



Wagner (caricature italienne).

pour accéder à la philosophie, il donna vie à des personnages-symboles où tout un peuple se reconnut, nourrissant ainsi une véritable mystique raciste et nationaliste.

Le wagnérisme a été une foi, une religion au nom de laquelle se sont affrontées deux générations de mélomanes. Bayreuth a été un pèlerinage sacré, et l'est encore. Ayant peuplé l'univers dramatique d'une mythologie sombre, cruelle mais captivante, qui enflamma toute une époque, ayant donné vie à cette mythologie dans un langage obsédant, l'ayant imposée grâce à une personnalité intransigeante, catégorique, Wagner ne pouvait être considéré que comme un dieu de la musique.

Sa carrière fut cependant hérissée de difficultés de tous ordres : ses premières œuvres connurent l'échec et l'incompréhension. Il fit mille démarches, certes humiliantes pour son amour-propre qui était aigu, dans l'espoir de se faire jouer en Allemagne. En 1848, ses idées politiques l'obligèrent à se réfugier à Paris, où le public se moqua de « Tannhauser » ; il rencontra enfin Louis II de Bavière, le jeune roi qui allait le protéger et construire Bayreuth, mais sa position privilégiée fut combattue par l'entourage du souverain et Wagner fut obligé de le quitter. Sa vie privée connut des vicissitudes ; c'est avec Cosima Liszt qu'il trouva le bonheur après un mariage avec Minna Planer et une longue passion impossible pour Mathilde Wesendonck. Ce créateur hautain, autoritaire, exigeant, ne concevant que de vastes entreprises,

on l'approchait avec respect et vénération. Il entretenait autour de lui une sorte de cour et c'est dans cette gloire enfin acquise qu'il termina ses jours.

La principale caractéristique de l'écriture wagnérienne tient à l'emploi du *chromatisme* ou langage basé sur les degrés chromatiques de la gamme. Comme on l'a dit au début de ce livre, le chromatisme s'oppose essentiellement au *diatonisme :* celui-ci, qui utilise des gammes de sept sons aux intervalles francs, produit des mélodies aux contours nets ; tandis que le chromatisme, basé sur la gamme de douze sons, emploie des intervalles plus petits ; la mélodie en devient plus subtile, plus nuancée, parfois aussi plus languide. Elle peut se comparer à un dessin aux lignes souples et onduleuses.

Les mélodies diatoniques, les accords parfaits, la précision tonale du langage d'un Haydn ou d'un Mozart par exemple, procurent une sensation de clarté, d'équilibre. Au contraire, l'écriture chromatique suscite une tension, un sentiment d'inquiétude. Quoique le chromatisme ait été pratiqué déjà par la plupart des musiciens romantiques, Wagner, en explorant jusqu'à l'extrême toutes les possibilités du système, va transformer le langage musical. Cette écriture totalement chromatique trouvera son épanouissement dans le torturant lyrisme de « Tristan et Isolde » où le premier accord parfait n'apparaît qu'à la mesure finale. Ainsi le drame se dénoue dans la plénitude de la transfiguration et les héros n'accèdent à la sérénité que dans la mort.

Au travers de l'œuvre pourtant si diverse des Chopin, Schumann, Liszt, Berlioz, Schubert, Wagner, le chromatisme exprime les besoins expressifs du siècle romantique. Par la subtilité des inflexions mélodiques et la complexité des effets harmoniques qu'il permet, il a été le véhicule idéal de l'inquiétude, du tourment et de la passion romantiques. Il a révélé une infinité de nuances du sentiment et donné à chacun de ces musiciens la plus grande liberté d'expression personnelle.

Félix Mendelssohn (1809-1847) fait figure d'isolé dans le grand tourbillon romantique : appartenant incontestablement à son époque par l'effusion sentimentale, le

recours aux sujets fantastiques (« Le Songe d'une nuit d'été »), il se réclame cependant d'une tradition toute classique. Son sentiment musical heureux et clair, son charme, le rangent parmi les continuateurs d'un Mozart ou d'un Haydn dont il possède encore le secret de la forme nette et légère, de l'éloquence mesurée. En un sens, il est le Mozart du romantisme. Né au sein d'une famille de riches banquiers, ayant connu toutes les facilités de l'existence, intelligent, aimable, fin et généreux, Mendelssohn eut l'insigne mérite de découvrir le génie de Jean-Sébastien Bach ; c'est lui qui révéla, en 1829, la « Passion selon saint Matthieu » oubliée depuis quatre-vingts ans. Il suscita ainsi un courant d'idées reliant la nouvelle Allemagne à celle du XVIIIe siècle, et contribua à remettre le grand Cantor de Leipzig à la place qui lui revenait dans l'histoire.

Mendelssohn est le seul musicien heureux du romantisme ; dans ses symphonies, ses pièces pour le piano (« Romances sans paroles », presque oubliées aujourd'hui) et son célèbre Concerto de violon, il exprime en un langage châtié un sentiment souriant, toujours empreint de distinction ; mais certaines de ses inspirations évocatrices de mystère comme « Les Grottes de Fingall » ou « Le Songe d'une nuit d'été » sont de la meilleure veine romantique. Il est assez significatif que l'on ait reproché à Mendelssohn de n'avoir pas écrit une musique violente, tourmentée et somme toute plus soumise aux obscurités de l'instinct qu'aux lumières de l'esprit. On l'a souvent appelé avec dédain un petit-maître, élégant et superficiel. C'est assez dire la déformation que le romantisme a apportée dans les esprits. Si la marée romantique qui envahit la musique durant un siècle suscita des œuvres sublimes, rien ne devait obliger un compositeur à s'y noyer alors que son tempérament le poussait à maintenir, au sein de l'orage, le langage et l'attitude de la beauté classique. Le plus grave défaut du romantisme est certainement d'avoir imposé avec une telle force le langage de la passion qu'il en a rendu suspect le langage du bonheur. Il est, à notre époque encore, nécessaire de lutter contre ce préjugé qui qualifie de « superficielle » une musique qui n'est pas convulsée. Avec le recul du temps, nous sa-



A la veille de la Révolution française,
Mme de Genlis initie à la harpe la jeune duchesse d'Orléans.

L'Europe romantique.
Une « soirée de garçons » à Paris.

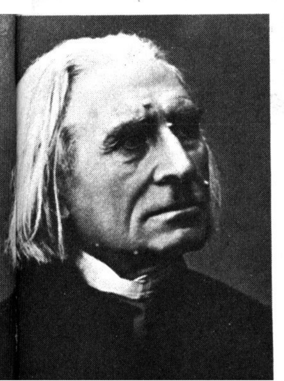




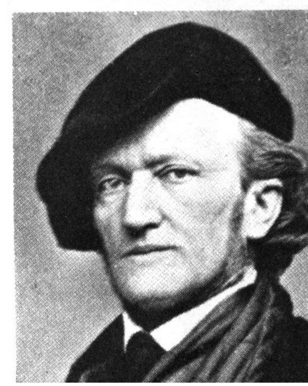
Beethoven







De gauche à droite :
Schubert
Chopin
Liszt



Wagner



« Carmen » de Bizet
ci-dessus,
lors de sa création
en 1875.

Ci-contre,
dans la mise en scène
de Raymond Rouleau
en 1959,
avec Jeanne Rhodes
dans le rôle
de Carmen.

vons aujourd'hui que si Mendelssohn n'atteint pas aux plus hauts sommets, il n'en a pas moins laissé une œuvre pleine de saveur et de beauté.

Hector Berlioz (1803-1869) est le seul grand musicien romantique que compte la France, nation antiromantique par excellence comme nous l'avons dit plus haut, et où des personnalités telles que Géricault, Delacroix, Hugo ou Berlioz doivent être considérées (et elles le furent) comme des génies isolés, témoins de leur temps certes, mais non point porte-parole de leur génération. Or ces hommes vécurent et ressentirent profondément la révolution romantique. Si Berlioz lutta âprement pour faire exécuter ses œuvres et admettre ses idées, sans jamais y réussir entièrement, la légende qui a fait de lui un musicien « maudit » n'est pas tout à fait exacte. En réalité, Berlioz qui avait un tempérament bouillant, passionné, orageux, une nature intuitive de visionnaire, était également injuste, frondeur et violent en paroles, agressif et peu sociable. Il multiplia les difficultés autour de sa musique, déjà difficile à accepter, par ses attitudes provocantes. Avec une belle audace (souvent légitime), il faisait le siège des ministères et des puissants du jour afin d'en obtenir les larges appuis financiers que requéraient ses entreprises. Il connut de nombreuses réussites dans ce sens et sa carrière ne fut pas aussi désastreuse qu'on l'a dit — et qu'il le crut lui-même. Voyages, engagements, commandes se succédèrent, mais son caractère amer, aigri au surplus par une vie privée, celle-ci réellement désastreuse (mariage mal assorti, aventures médiocres avec une Harriet Smithson ou une Maria Recio dont son imagination naïve et romanesque le rendait dupe), tout cela assombrit sa vie. Il a laissé de remarquables et mordants articles de critique, fustigeant à juste titre les goûts et les mœurs musicales de son temps ; ses propos pourraient d'ailleurs s'appliquer assez souvent au nôtre.

Les grandes œuvres de Berlioz débordent d'invention orchestrale : il est pratiquement le créateur de l'orchestre moderne et son *Traité d'orchestration* fait encore

autorité. Romantique achevé, son « Roméo et Juliette », « La Damnation de Faust », « La Symphonie fantastique » témoignent de son exaltation, mais aussi d'une puissante éloquence. L'écriture, faible du point de vue de l'harmonie et de la forme, accumule trop souvent d'incontestables gaucheries, à propos desquelles un Ravel sévère mais juste a pu dire : « Il lui manquait ce simple métier, nécessaire aux plus médiocres ». Mais Berlioz se souciait peu de métier ; son instinct seul le guidait, et il lui fut souvent le plus précieux des guides. La force suggestive qu'il voulait « terrifiante » (car son vocabulaire est toujours hyperbolique) et l'éclat de son orchestre sont parmi les plus sûrs éléments de son talent. Il sut arracher aux instruments de l'orchestre symphonique des effets de contrastes et d'alliage surprenants, grâce à une exceptionnelle aptitude à l'« audition interne », cette faculté d'entendre mentalement les sons des instruments que doit posséder chaque compositeur, mais que tous ne possèdent pas au même degré.



Berlioz (caricature de Carjat).

L'ironie désenchantée que Berlioz afficha dans la vie et la frénésie qu'il communiqua à sa musique donnent la mesure de son tempérament comme de son caractère. Il brille d'un éclat singulier au sein de son siècle, et a donné le ton à de nombreux musiciens attirés par son monde fantastique et inquiétant.

Chez tous ces musiciens qui formèrent, pendant trois quarts de siècle, la grande école romantique (leur date de naissance se situe le plus souvent aux alentours de 1800), on a reconnu une constante fondamentale, qui est l'exaltation des sentiments. On aura remarqué également que la musique, reflet fidèle et intime du compositeur, livre de chacun un portrait psychologique précis. A l'opposé de la musique objective, « non engagée » du siècle précédent, la musique romantique accuse dans sa structure et dans son expression tous les caractères de l'individu ; elle suit fidèlement son évolution intérieure. Tant et si bien que le langage musical devient essentiellement *personnel :* il est impossible à qui est quelque peu familier de la musique, de confondre quatre mesures de Beethoven et quatre mesures de Chopin, quatre mesures de Liszt et quatre mesures de Schumann. La musique s'identifie étroitement à l'homme ; elle transmet les plus infimes nuances par où passe sa sensibilité. De l'éloquence puissante des grands tribuns (Beethoven, Wagner, Berlioz, Liszt) aux confidences intimes des poètes (Schubert, Schumann, Chopin), tout le romantisme est marqué par cette spontanéité et cette sincérité totale d'une émotion que rien ne doit brider. Le critère de valeur d'une œuvre romantique, c'est sur la force de sa sincérité qu'il s'établit. La littérature de l'époque nous donne les mêmes types de créateurs, des tribuns (Hugo, Schiller, Balzac) aux poètes (Lamartine, Heine), qui libèrent des forces psychologiques éternelles mais jusqu'alors inexploitées.

Toutefois, ce mouvement qui a brûlé d'une flamme si intense se trouve déjà affaibli au dernier tiers du siècle : les grandes voix se sont tues, et le destin « fatal » des romantiques les a fait mourir jeunes pour la plupart. Restent Liszt et Wagner vieillissants, dont l'œuvre s'oriente vers la méditation. Durant ces années une vaste activité musicale est née de la multiplication des concerts et des virtuoses, qui répond à l'idéal de la Révolution française et fait de la musique un art social, débordant du cercle restreint où elle s'enfermait auparavant. Liszt inaugure le principe du récital, c'est-à-dire du concert donné par un seul exécutant, qui modifie l'ancienne formule où les concerts consistaient souvent en de sur-

prenants mélanges d'artistes, d'instruments et de genres. C'est un pas vers plus d'exigence dans la culture et le goût.

L'italianisme

Des diverses tendances qui cœxistent alors, il faut citer celle d'un Meyerbeer (1791-1864) au talent superficiel, souvent vulgaire, qui vise à l'effet et au pathétisme facile. Il a régné sur l'opéra en France durant de longues années avec des œuvres comme « Robert le Diable », « Les Huguenots », « L'Africaine », imposant un mauvais goût contre lequel se dressèrent tous les grands Romantiques. impuissants devant ses succès. Le fatras le moins intéressant se trouve réuni dans ces mélodrames, véritables caricatures du romantisme, des sentiments nobles et du dramatisme musical, où abondent de si solennelles niaiseries qu'elles déchaînent aujourd'hui l'hilarité. Mais ceci ne doit pas faire oublier qu'à l'époque, le public se passionnait pour ces sous-produits et apportait à leur auteur un tribut de fortune et de gloire.

D'autres musiciens représentent un italianisme qui garde encore ses séductions : Donizetti (1797-1848) dont « La Favorite », « Elixir d'amour », « Lucie de Lamermoor » ou « Don Pasquale » ne demeurent que par quelques grands airs de bel canto romantique qui les sauvent des outrages du temps.

Bellini (1801-1835) est une figure d'une autre qualité : grâce et finesse, charme et sensibilité étaient réunis chez lui pour en faire un grand musicien. Bien que la brièveté de sa vie ne lui ait sans doute pas permis de donner toute sa mesure, il laisse avec la « Norma », « Les Puritains » et « La Somnambule » notamment (en dépit de livrets d'un ridicule désespérant) des pages souvent exquises et qui comptent parmi les classiques du bel canto.

Rossini (1792-1868) incarne l'insouciance, la gaîté, la verve sonore et l'heureuse acceptation de la vie. Son opéra « Le Barbier de Séville », écrit à vingt-quatre ans en l'espace de deux semaines, est un chef-d'œuvre d'esprit, un « opera buffa » pétillant de malice et d'une écriture subtile. D'autres de ses opéras, écrits avec la

même facilité prodigieuse, n'ont pas sa solidité ; mais leurs Ouvertures, presque toujours de ravissantes pages symphoniques bien ciselées, demeurent aujourd'hui aussi savoureuses qu'au premier jour. (« La Pie voleuse », « L'Echelle de soie », « L'Italienne à Alger », etc.) Compositeur d'une rare fécondité, Rossini qui cultivait décidément l'ironie, cessa brusquement de travailler à l'âge de trente-sept ans alors qu'il était riche, célèbre et apparemment heureux de son sort. Il avait été directeur de l'Opéra italien à Paris et intendant général de la musique ; il avait écrit une quarantaine d'opéras et s'était attiré l'amitié d'hommes tels que Stendhal, Chateaubriand, Musset et Heine. Néanmoins, lui qui avait opposé son sourire et son talent léger à la tempête romantique, se retira de l'action et passa le reste de ses jours (trente-six ans) dans une retraite d'où ne sortit que le très beau « Stabat Mater » ; retraite qui ne fut marquée ni par l'amertume ni par la misanthropie, mais qui n'en contient pas moins sa part d'énigme. Sans doute le scepticisme et l'épicurisme de cet artiste de grande envergure y furent-ils pour quelque chose. S'il ne visa jamais ni au sublime ni au pathétique, du moins sut-il être de ces rares musiciens qui donnèrent au sourire, au rire et au plaisir, leurs lettres de noblesse artistiques.

Mais le plus grand des Italiens de cette période est sans conteste Giuseppe Verdi (1813-1901). S'il se place légèrement en marge de la « grande » musique, Verdi n'en est pas moins un musicien considérable ; alors que Wagner avait créé une mythologie, Verdi crée une humanité, tout aussi vaste ; une humanité héroïque, romanesque à l'image du siècle, débordante de vie et de passions, une humanité empruntée à l'histoire, à la légende, au roman, où évoluent des personnages brillants s'exprimant selon un réalisme dramatique et déclamatoire qui fit et fait encore vibrer le public. Celui-ci s'émeut aux aventures des princesses belles et malheureuses, des tyrans cruels mais finalement châtiés, s'enivre au spectacle de l'amour triomphant et des grands sentiments qui exaltent. Le mélodrame verdien a exercé une influence immense, au-delà des modes, par l'intensité de son expression, le don mélodique et l'instinct des effets dramatiques, la

séduction irrésistible d'une écriture vocale qui enrichit considérablement le bel canto.

La fécondité de Verdi est intarissable : parti d'œuvres sommaires quant à la texture musicale et plus soucieuses d'expression que de style, il aborde avec l'âge un domaine plus large ; sa science s'approfondit, son inspiration s'élève. « Aïda », « La Traviata », « Le Trouvère », « Rigoletto », « Les Vêpres siciliennes », « Le Bal masqué », « Nabuchodonosor », « Don Carlos », « La Force du destin », peuplent la scène lyrique d'un répertoire qui deviendra classique. Verdi impose un genre, celui du grand opéra italien tel que nous le connaissons encore aujourd'hui, tel que l'illustrent une Callas ou une Tebaldi. Renonçant aux facilités de ses débuts, perfectionnant sa manière, il étonne le monde en donnant avec « Othello » et « Falstaff », respectivement composés à soixante-quatorze et quatre-vingts ans, deux ouvrages monumentaux dont l'un atteint au ton de la tragédie et l'autre à celui de la farce la plus truculente. Véritable héros national, Verdi est avec Wagner le compositeur qui a le plus fortement marqué l'histoire de la scène lyrique.

Les écoles nationales

Le romantisme et le réveil de l'individualisme suscitent vers le milieu du siècle un mouvement qui s'inscrit dans la logique des choses : les peuples à leur tour prennent conscience de leur personnalité, de leur génie propre ; ils élargissent la notion d'individualisme à la nation. Et le nationalisme, politique trop souvent néfaste lorsqu'elle provoquera les conflits que nous connaissons, eut par contre sur l'art d'heureux effets.

L'affirmation du nationalisme musical, c'est tout d'abord la recherche des chants et danses populaires, la création d'œuvres lyriques inspirées de sujets nationaux, bref tout ce qui évoque la tradition d'un pays et le caractère de ses habitants. Là aussi on se détourne donc de la musique à caractère universel du siècle précédent pour s'orienter vers un art qui se veut *particulier :* ainsi

naissent les écoles nationales, presque simultanément en divers pays d'Europe. Le folklore où elles puisent est vaste, riche, ignoré ou négligé depuis longtemps. Le dix-neuvième siècle découvre là un trésor dont notre époque n'a pas encore épuisé les ressources[1].

C'est en Russie qu'une musique de caractère national apparaît tout d'abord, avec Glinka (1804-1857) qui dans ses opéras (« La vie pour le Tsar », « Rousslan et Ludmilla ») entend se dégager de l'influence italienne dominante en Europe et tout spécialement en Russie depuis le début du XVIII[e] siècle. Son continuateur Dargomijsky (1813-1869) s'orientera vers le réalisme et provoquera la formation du « groupe des Cinq » en 1856. César Cui (1835-1918), Mily Balakirev (1836-1910), Alexandre Borodine (1834-1887), Nicolas Rimsky-Korsakov (1844-1908) et Modeste Moussorgsky (1839-1881) seront les membres de ce groupe qui cherchera à réveiller la conscience nationale en créant une musique à partir d'éléments spécifiquement russes. Leur langage influencé par le romantisme allemand, mais entièrement tendu vers la description plutôt que vers l'expression personnelle, donnera naissance à des œuvres d'un genre très neuf : les fresques comme « Shéhérazade », « Dans les steppes de l'Asie centrale », « Islamey », sont à l'origine de la musique d'évocation qui se retrouvera plus tard dans l'impressionnisme ; les « tableaux » brossés par ces compositeurs (et qui ne sont pas sans faire songer au goût populaire pour les couleurs éclatantes et à la tradition si ancrée des icônes) s'opposent à la musique de caractère psychologique qui règne à ce moment en Occident.

Détail curieux : les « Cinq » sont des musiciens amateurs dont certains ont renoncé à leur carrière initiale pour se consacrer à l'idéal commun. Balakirev avait fait

---

1. Les musicologues, nous l'avons fait observer plus haut, établissent une nuance entre la musique « folklorique » et la musique « ethnique ». Les caractères propres à une ethnie, tant dans les rythmes et mélodies que dans les thèmes d'inspiration, peuvent ne pas être folkloriques dans l'acception du XX[e] siècle, c'est-à-dire de tradition populaire. Nous nous en tiendrons, pour la facilité, au terme de folklore, moins scientifique mais qui englobe la création artistique populaire d'un groupe, d'une région, d'un pays.

des études scientifiques ; il a laissé avec « Islamey » une page magistrale, haute en couleurs, dont le sous-titre est « fantaisie orientale pour le piano ». L'ingénieur César Cui, qui fut le porte-parole du groupe, se fit connaître par un opéra, « Le Prisonnier du Caucase », et de nombreuses pièces pour piano. Il termina sa carrière d'officier du génie avec le grade de général, et écrivit un *Traité des fortifications* remarquable, paraît-il...

Borodine fut médecin et chimiste ; il a laissé un chef-d'œuvre, « Le Prince Igor », et quelques pages symphoniques comme les « Steppes de l'Asie centrale » déjà citées. « Le Prince Igor », opéra inspiré de l'histoire russe, influencera profondément la production nationale.

Rimsky-Korsakov, officier de marine, est le plus savant de tous ; il corrigea les œuvres de plusieurs de ses amis, parfois même de façon discutable ; certains historiens soutiennent que dans son souci académique et didactique, il a peut-être altéré la fraîcheur de pages dont les incorrections mêmes affirmaient l'originalité. Orchestrateur magnifique, possédant un sens aigu de la couleur orchestrale, Rimsky-Korsakov a fait dans ce domaine des trouvailles dont Strawinsky tiendra compte (dans « L'Oiseau de feu » par exemple). « Shéhérazade », « Le Coq d'or », le « Capriccio espagnol » témoignent d'un talent créateur extrêmement original auquel l'école symphonique du XXe siècle doit beaucoup ; et l'on sait que Debussy a étudié l'œuvre des Cinq avec enthousiasme.

Moussorgsky, certainement le plus doué du groupe, fut officier. Après une insouciante jeunesse dorée, il changea brusquement de vie, renonça aux mondanités, se voua totalement à la tâche de créer un art national. En l'évoquant on songe parfois à un héros de Dostoiewsky ou à Dostoiewsky lui-même : exaltation, mysticisme, sarcasme et ironie, grandiloquence et sincérité...

En dépit d'une formation musicale assez imparfaite, Moussorgsky se créa un langage personnel et devina que les structures musicales telles que répétitions, développements, etc. pouvaient nuire au réalisme et à la vérité de l'action. En réaction contre cette menace de formalisme, sa musique sera essentiellement libre ; sa

déclamation lyrique, étroitement adaptée à la langue russe. Les opéras (« Boris Godounov » son chef-d'œuvre, « La Khovantchina ») et les mélodies de Moussorgsky prouvent à quel point il a su exprimer l'âme des choses et des êtres de son pays. On aura remarqué que les titres de ses œuvres, comme celles de ses amis, évoquent toujours un sujet ou un personnage national.

Il faut classer à part Pierre-Ilytch Tchaïkowsky (1840-1893), musicien tourmenté, pathétique, romantique jusqu'à l'excès car il n'évite pas toujours la grandiloquence ni les effets faciles. Tchaïkowsky se rattache à la musique européenne, allemande particulièrement ; il n'est donc pas un musicien « national » au sens précis du terme, tel que nous l'avons défini, et il se tint d'ailleurs à l'écart de ses collègues. Cependant, on constate aujourd'hui que le *nitchevo* qu'exprime sa musique, son mélange de nostalgie et d'ardeur, d'exaltation et de désespoir, et parfois aussi sa fraîcheur populaire, sont typiquement slaves. Après l'avoir étiquetée comme cosmopolite, on s'est aperçu plus récemment que cette musique s'identifiait profondément au caractère russe — à preuve, peut-être, la faveur constante dont elle jouit auprès du public soviétique.

La vie de Tchaïkowsky, à l'égal de celle de ses contemporains occidentaux, a frappé les imaginations par ses péripéties malheureuses, en dépit des succès professionnels qu'il recueillit. En proie à une mélancolie dévorante, passant continuellement de l'enthousiasme à l'abattement, le musicien eut une vie privée instable et dramatique, ses passions l'emportant souvent sur sa volonté. Un essai de mariage se conclut par une séparation presque instantanée qui augmente son désarroi. Il reçoit les encouragements d'une femme riche et passionnée pour son œuvre, Nadejda von Meck, qui sans jamais le rencontrer, l'assurera sa vie durant d'une rente lui permettant de se consacrer à la composition. Cette circonstance romanesque sera le seul événement heureux de son existence. Victime d'une imprudence, Tchaïkowsky mourra du choléra à cinquante-trois ans.

En Russie encore, Alexandre Scriabine (1872-1915), visionnaire à la sensibilité exacerbée, subit successivement

les influences romantiques de Chopin, Wagner, Richard Strauss, puis celles de Debussy et Ravel qui marquent son langage harmonique. S'acheminant vers une métaphysique peu définie, vers des rêves exaltés (le « Poème de l'extase »), Scriabine demeure un musicien singulier dont l'inspiration est captivante et qui va au-delà des connaissances de son époque. Ses Etudes et Préludes pour le piano sont des œuvres riches de forme et de contenu.

Les Tchèques eurent avec Bedrich Smetana (1824-1884) et Anton Dvorak (1841-1904) deux représentants de leur art national. Smetana est le plus authentiquement populaire (« La Moldau », page symphonique, « La Fiancée vendue », charmant opéra à la fraîcheur villageoise). Sa musique est vive, spontanée, naïve parfois comme une ravissante imagerie populaire ; tandis que celle de Dvorak (« Symphonie du nouveau monde », « Concerto pour violoncelle ») est alourdie par une rhétorique assez étroitement tributaire de Brahms, ce qui lui ôte de sa spontanéité et la fixe entre deux genres sans qu'aucun ne soit bien défini.

Dvorak n'a pu trouver le langage propre à la musique qu'il désirait écrire et qui postulait plus de simplicité. D'autres ont mieux réussi, sans se laisser influencer par des styles qui leur étaient étrangers ; ainsi le Norvégien Edvard Grieg (1843-1907) musicien mineur mais dont les « Danses norvégiennes », certaines mélodies et le célèbre Concerto de piano (celui-ci issu du style de Liszt) représentent le caractère de son pays avec de la fraîcheur, de la candeur aussi, une séduction sentimentale évidente et un très joli don de poésie et d'évocation.

Les Espagnols se devaient de briller tout particulièrement dans le panorama des écoles nationales, étant donné le relief et le coloris intrinsèques de leur art populaire. C'est ainsi que Isaac Albeniz (1860-1909) et Enrique Granados (1868-1916) ont instinctivement trouvé les moyens techniques propres à traduire les caractères de la musique populaire, du climat et du tempérament espagnols. On retrouve chez eux, stylisés, le *zapateado*

(claquement de talons), la longue mélopée du chant flamenco, l'imposition dominatrice du rythme, la sensualité de la mélodie. Les « Danses » d'Albeniz, sa suite « Iberia » (un tableau comme « La Fête-Dieu à Séville ») ont un saisissant pouvoir évocateur de lumière et de couleurs. Les « Goyescas » inspirées par l'œuvre de Goya et les « Danses » de Granados ont un caractère différent : Granados est plus languide, plus riche d'harmonies, plus ornementé. C'est un romantique à la mélancolie sensuelle ; il mourra à quarante-huit ans dans le naufrage du « Sussex ».

Manuel de Falla (1876-1946) forme avec Albeniz et Granados, dont il fut contemporain, le « triumvirat » qui a révélé au monde les richesses de son pays. Personnalité tranchée, grand seigneur ascétique, il impose un art tout d'élégance et d'intensité raffinée, d'une ardeur plus contenue mais aussi brûlante. Son expression du caractère national ne repose pas sur des éléments extérieurs mais sur une stylisation, une transposition psychologique qui en élève le niveau. Apre, incisive, animée d'une ardeur sèche, son œuvre dépasse le pittoresque et exprime l'âme profonde de l'Espagne. Les ballets « Le Tricorne » ou « L'Amour sorcier », le « Retable de maître Pierre », les « Nuits dans les jardins d'Espagne » pour piano et orchestre, le Concerto pour clavecin, les admirables « Sept Chansons populaires », véritable synthèse d'un art savant fondé sur les éléments du terroir, toutes ces œuvres témoignent de la grande qualité de son inspiration.

Sans nous avancer jusqu'à notre époque qui voit de très nombreux compositeurs explorer le domaine captivant du folklore, souvenons-nous de Liszt qui dans ses « Rhapsodies hongroises » utilisa prophétiquement les chants et rythmes populaires en une stylisation classique. Il est à cet égard le précurseur de Bartok (qui le reconnut lui-même).

Enfin Jean Sibelius (1865-1957) est le grand musicien national de la Finlande, dont il a été le chantre sans recourir exactement à des éléments populaires mais en évoquant l'âme de son peuple, les vastes horizons paisibles du pays des mille lacs, la contemplation qu'ils

suscitent et maintes de ces choses familières aux Finnois. On pourrait aisément renoncer à la « Valse triste », devenue si célèbre, au profit des sept Symphonies pratiquement inconnues en pays latins mais familières aux Anglo-saxons et aux Allemands dont elles comblent le goût musical où le mystère et l'irrationnel prennent une grande place. Le public latin demande une dialectique, une forme et un dynamisme ; lorsqu'une musique plane, contemple, ou impose simplement une atmosphère, il risque de s'impatienter. C'est ce qui explique la difficulté pour certaines œuvres fort belles, de passer d'un public à un autre.

Cette « découverte de l'or », cette soudaine révélation d'un trésor populaire allait influencer toute la production musicale ; il n'est pas de pays où l'on ne s'y soit intéressé. Désormais associée à la musique « pure », la musique folklorique lui a apporté une richesse nouvelle. On sait quel parti un Bartok allait bientôt en tirer. Par un phénomène de compensation assez fréquent dans l'histoire, la musique du XIXe siècle devenue à la fois très savante et nettement dramatique, devait découvrir dans les campagnes les sources d'une simplicité pastorale ainsi que d'une franche joie de vivre. C'est par l'adjonction de ces éléments que la musique de la fin du XIXe siècle et du XXe siècle va en partie se renouveler.

IX

LE XXe SIECLE

Devant la suprématie absolue du romantisme germanique, la jeune génération de la fin du XIXe siècle éprouve le besoin de secouer le joug : le romantisme n'a que trop duré, il se survit, privé de la vigueur rayonnante de ses débuts. L'Europe entière a suivi le mouvement. En France, en Allemagne, en Italie, écrivains, peintres et musiciens ont adopté le même langage et affichent les mêmes goûts. Durant une génération la France en particulier a été jusqu'à oublier son génie propre, celui qui fit Couperin et Rameau, Watteau, Le Nôtre et Racine ; son besoin de clarté, d'équilibre et de raison n'a pu se manifester pendant que l'Europe faisait sa longue poussée de fièvre romantique. C'est ce qui explique l'apparition en France de musiciens qui, dès le milieu du siècle, s'écartent plus ou moins consciemment de la ligne générale et composent des œuvres où les sentiments romantiques sont pour ainsi dire canalisés. C'est le cas de Camille Saint-Saëns (1835-1921) et de Charles Gounod (1818-1893), qui cherchent à retrouver une conception plus classique de la musique par le moyen d'une inspiration épurée, d'un orchestre clair, de mélodies charmantes plutôt que tragiques.

Saint-Saëns, homme d'une vaste culture, dont l'intelligence est plus vive que le tempérament, écrit une musique assez sévère, froide parfois ; s'il recourt délibérément au fonds coutumier du romantisme, c'est pour en donner une version dépouillée. De ses opéras roman-

tiques comme « Samson et Dalila », de ses Concertos pour piano, de sa grande « Symphonie avec orgue » se dégage l'impression d'une musique de styliste, brillamment écrite, parfaitement dominée jusqu'en ses épanchements, respectant les règles que l'auteur a fixées à son inspiration. Ce faisant, Saint-Saëns retrouve la tradition française, mais ce mérite incontestable ne lui vaudra point d'accéder au niveau des tout grands créateurs.

Gounod obéit aux mêmes principes, mais son intelligence moins vive et son goût moins sûr réduisent son envergure ; il compose d'agréables mélodies dont les rénovateurs de la musique française tels que Duparc et Fauré se souviendront. Il est aussi l'auteur d'un « Faust » fameux, et l'on conviendra que l'œuvre de Gœthe y est ramenée à un romantisme bourgeois assez rassurant ; on est loin des éclats d'un Liszt, d'un Berlioz, d'un Wagner. A côté de pages excellentes — et d'une qualité technique indiscutable — il y a chez Gounod trop de flonflons qui marquent la décadence du sentiment romantique, trop de situations prétendûment dramatiques mais au fond assez simplettes, pour que son œuvre ait pu résister aux atteintes du temps.

Fin de siècle et renouveau

La bourgeoisie fin-de-siècle, esclave d'un matérialisme oppressant venu de sa rapide ascension, est conditionnée par la puissance nouvelle que lui apporte la foudroyante évolution industrielle de l'Europe ; c'est elle qui va donner, on le sait, le ton à son époque — le ton du mauvais goût s'entend. Riche et satisfaite, cette société apprécie avant tout les valeurs éprouvées et le confort intellectuel. La face du monde a changé depuis le début du siècle, mais la libération du peuple espérée en 1789 s'est muée en triomphe de la bourgeoisie. (Ce n'est qu'au XXᵉ siècle que le peuple commencera à s'affranchir réellement). L'art de la fin du siècle est trop souvent empâté par le matérialisme, et cet humanisme particulier donne naissance à un style sans grandeur que l'on nomme naturalisme et qui, exprimant la réalité des

choses, oublie de la justifier par la poésie. L'évolution de la musique est révélatrice : à Napoléon Ier correspond Beethoven, à Napoléon III correspond Offenbach, (musicien spirituel qui mérite l'admiration), mais à la république bourgeoise de M. Thiers répondent la musique d'un Ambroise Thomas et la littérature de Ponson du Terrail...

Néanmoins, au sein de cette époque prosaïque, sans inquiétude, une élite vit et s'agite, qui veut affirmer d'autres valeurs. Tout d'abord apparaîtront quelques musiciens de talent mais qui ne sont guère polémistes et dont le mérite inconscient sera plutôt de servir de guides à la jeune génération. Georges Bizet (1838-1875) met à la mode le pittoresque exotique avec son opéra-comique « Carmen ». Grâce à ce petit chef-d'œuvre où, signe assez piquant, les meilleures pages sont espagnoles tandis que le reste se rattache à une assez banale convention mélodramatique, le folklore fait enfin son apparition sur la scène française.

Emmanuel Chabrier (1841-1894), personnage truculent, exprime dans sa carrière aussi brève que celle de Bizet une verve et un humour pétillants, parfois aussi un mélange coloré de charme et de robustesse qui eût pu donner de grandes œuvres. Mais Chabrier reste comme ses contemporains trop soumis à l'influence wagnérienne pour trouver son propre langage. Une courte page comme « España » ou telle de ses « Pièces pittoresques » pour piano donnent sa mesure et indiquent ses tendances profondes bien mieux que les opéras qu'il se crut obligé d'écrire dans une lourde tradition historique ou légendaire (« Le Roi malgré lui », « Gwendoline »).

Deux compositeurs vont cependant exercer une influence déterminante sur toute la fin du siècle et au-delà, en marquant la transition entre le romantisme et le XXe siècle. Ce sont un Belge d'origine et un Allemand : César Franck (1822-1890) et Johannes Brahms (1833-1897). L'affirmation d'un néo-classicisme latent chez nombre de leurs contemporains va se cristalliser dans leur œuvre. Franck et Brahms, héritiers spirituels du romantisme auront le mérite de conserver l'éloquence de leurs prédécesseurs mais en la structurant de façon

classique. Architectes de la musique, ils ont compris que la faiblesse du romantisme (et surtout du romantisme finissant) réside dans l'improvisation. En revigorant ce langage décadent ils lui apportent une scolastique qui pêche parfois par lourdeur ou par académisme, mais qui fait renaître une musique belle et forte.

Johannes Brahms, admiré par Schumann que lui-même vénérait, resta après la mort du malheureux musicien lié par une profonde affection à sa veuve et à ses enfants. Il a fallu que des doutes s'élèvent sur la nature de cette amitié, mais la noblesse de caractère de Brahms et de Clara Schumann démentent assez formellement ce genre de suppositions. Homme seul, bourru au cœur tendre, vivant une existence retirée, Brahms a confondu ses contemporains par la richesse de son inspiration, à laquelle il ajoutait ce que ses aînés romantiques avaient négligé : la faculté de construire l'œuvre musicale, le sens de l'équilibre et de l'harmonie des proportions. On l'a longtemps considéré comme austère, voire rebutant, et jusqu'à ces dernières années le public français le maintenait dans une relative disgrâce ; mais le temps a rendu justice à ses qualités et au rôle qu'il joua en empêchant la déliquescence totale du romantisme. Il y a un sentiment passionné indiscutable dans sa musique, mais elle respire dans l'ensemble une sorte de majesté sereine. Les vastes périodes, les grandes mélodies, les rythmes énergiques, la technique touffue, l'orchestration riche et ample, tout respire l'abondance et la force. Avec ses concertos pour piano et pour violon, il donne les exemples les plus achevés d'un genre dont Beethoven, Schumann et Liszt avaient fixé l'intensité expressive. Chez lui, le concerto devient une grande symphonie où l'instrument soliste se fond par moment dans l'orchestre et où il étincelle ailleurs d'une technique transcendante.

César-Auguste Franck, né à Liège, gagna Paris avec ses parents à l'âge de huit ans, et ne le quitta plus. Son existence obscure d'organiste et de petit professeur courant le cachet ne l'empêcha pas de consacrer le temps de ses vacances à la composition d'œuvres assez ambitieuses ; mais vers sa cinquantième année, il n'avait encore écrit aucune des grandes pages qui depuis lors

ont consacré sa gloire. C'est en effet dans la dernière partie de son existence qu'il composa les « Variations symphoniques » (son seul concerto de piano), la « Symphonie en ré », le « Prélude, choral et fugue » pour piano, sans compter les admirables Chorals d'orgue. Le « Pater seraphicus » ainsi qu'on l'appelait, était un être généreux, naïf et confiant qui, à l'orgue de Sainte-Clotilde, livrait sans lassitude le meilleur de lui-même. Il instaura un style d'orgue marqué par la richesse polyphonique, aidé en cela par les orgues que construisait alors Cavaillé-Coll. Ces orgues romantiques aux sonorités puissantes, souvent empâtées, différaient radicalement des charmants « orgues baroques » du XVIIIe siècle aux timbres purs et frais, aux lignes nettes. Le franckisme à l'orgue régnera jusqu'au milieu du XXe siècle et ce n'est que depuis peu que les organistes retournent aux instruments et au style qui le précèdent, bien que l'on ne trouve aujourd'hui encore dans la plupart des églises que des orgues romantiques.

Si l'on a pu identifier Franck à la France, c'est parce que son activité et son influence s'y sont exercées, mais en fait rien en lui n'est français. Au contraire, il représente assez bien le sentimentalisme éperdu propre à la région de Liège (que l'on retrouve, à travers la différence de langage, chez un Grétry), couplé à une formation germanique marquée par sa forte scolastique ; ainsi le franckisme qui fertilisa si nettement la musique française n'était pas, au départ, une valeur française. Une des innovations techniques de Franck est ce que l'on a appelé le style « cyclique » : le compositeur utilise un thème unique à travers une œuvre (conçue comme un cycle). Le thème transformé de différentes manières n'est pas toujours reconnaissable mais il soude l'unité matérielle et spirituelle de l'œuvre.

Deux musiciens vont s'écarter de ces tendances : Henri Duparc (1848-1933) et Gabriel Fauré (1845-1924). Leur écriture limpide, leur art de la nuance et leur retenue en font les premiers représentants d'un courant nouveau grâce auquel la musique française retrouvera sa pente naturelle. Avec Duparc et Fauré, le romantisme est transformé mais non renié ; pudique, son expression-

nisme s'enrichit d'un souci du dessin, de l'harmonie, de la forme élégante, qui lui donnent un aspect tout différent. Mélodie paisible, élans contrôlés, harmonies chatoyantes, expriment une esthétique fondée sur des valeurs musicales plutôt que sentimentales.

Avec treize mélodies (l'essentiel de sa production), Duparc a montré une sensibilité nouvelle. Avec ses mélodies, ses œuvres instrumentales et notamment son « Requiem » d'une exceptionnelle qualité de douceur franciscaine, Fauré a trouvé une matière sonore légère, aérée. Tous deux, bien qu'issus du romantisme, s'en dégagent par la finesse et le goût, qui n'excluent nullement la ferveur lyrique. « La Vie antérieure », « Phydilé », la « Chanson triste » ou « L'Invitation au voyage » pour Duparc, et pour Fauré « Après un rêve », « L'Horizon chimérique », « La Bonne chanson », sont des pages merveilleuses où s'épanouit une émotion d'une exquise couleur. Elles ouvrent à la musique un monde vierge dont les accents traduisent tout un état d'esprit fin-de-siècle : langueur, joliesse, atmosphère de serre chaude.

Mais cette époque est fertile en surprises ; en fait elle est fertile tout simplement et, au-delà des apparences bourgeoisement conformistes, bien des forces obscures la travaillent. Un artiste isolé, personnage fantaisiste et déroutant, prophète saugrenu, musicien candide et malicieux à la fois, va lui aussi jouer un rôle non négligeable : ce sera Erik Satie (1866-1925), sorte de Jarry de la musique qui par ses boutades et ses impertinences lutta efficacement contre un passé que bon nombre de jeunes artistes considéraient comme étouffant. La raillerie, les prises de position ironiques ou paradoxales, une musique délibérément sommaire, seront ses moyens de combat ; par là il veut indiquer un retour à la pureté, au dépouillement, à un certain hellénisme seul capable de nettoyer la musique de son pathétisme encombrant. Debussy et Ravel auront l'intelligence de prendre ses conseils au sérieux et de chercher à sa suite des chemins nouveaux ; ils auront aussi, cela va de soi, le talent de traduire ses idées en œuvres indiscutables.

Ainsi dans le dernier tiers du siècle se dessine une réac-

tion de plus en plus générale contre la grandiloquence, le larmoiement, les intentions psychologiques appuyées, la longueur des développements, la matière sonore lourde et massive. Les peintres et les poètes donnent le ton : Manet, Cézanne, Degas et Renoir d'une part ; Baudelaire, Laforgue, Verlaine de l'autre, sont les représentants d'une génération qui a « trouvé autre chose à dire ». Car dans ce perpétuel recommencement qu'est l'histoire, les générations qui se suivent, même lorsqu'elles ne renient pas l'héritage des précédentes, n'en aspirent pas moins à découvrir des critères nouveaux.

En ce qui concerne l'art de la fin du XIXe siècle, la révolution est importante : à l'éloquence du sentiment, les poètes substituent la beauté sonore des mots et la séduction de l'image. A l'éloquence du sujet traité, les peintres substituent les valeurs du coloris et les vibrations de la lumière. A l'éloquence pathétique de la confidence, les musiciens (le seul Debussy tout d'abord) substitueront les suggestions de la sonorité. Partout l'art s'évade pour exprimer de nouvelles sensations dans des formes libres et légères.

Mais comme on ne découpe pas l'histoire en tranches de gâteau, ces tendances vivantes de plus en plus actives se mêlent aux enthousiasmes de la même génération pour Wagner, dont l'œuvre est l'objet d'une véritable idolâtrie. Par ailleurs l'Allemagne se fixe dans un néo-classicisme brahmsien. Debussy est le seul musicien de cette époque qui ait immédiatement entendu l'appel des peintres et des poètes de sa génération. Ses contemporains Mahler, Sibélius, Bruckner, d'Indy, Chausson sont des musiciens du XIXe siècle, représentant chacun à sa manière le mouvement néo-classique ; c'est en confrontant leur œuvre avec celle de Debussy, que l'on mesure à quel point celui-ci est homme du XXe siècle.

C'est donc en France que se manifeste le renouveau qui transformera le visage de la musique. Il y a comme une sorte de balancier entre les nations européennes, et singulièrement entre les trois grands pays qui ont été les foyers de la civilisation musicale : au XVIIe siècle l'Italie donne l'opéra ; au XIXe siècle, l'Allemagne est

à la source du romantisme ; au début du XXe siècle, la France apporte ce que l'on pourrait appeler l'objectivisme. Cette révolution ne sera point aisée, car trop de musiciens français sont alors hypnotisés par la mythologie et le langage wagnériens. On n'imagine pas un « drame lyrique » qui ne soit tiré d'une légende celtique : guerriers, demi-dieux, mystères des personnages et de l'action, brumes de la mer du Nord, châteaux inaccessibles et aventures chevaleresques, tout cela s'exprimant sur un ton de solennelle amertume.

C'est ainsi que d'Indy écrit « Fervaal », Chabrier « Gwendoline », Franck « Geneviève », Lalo « Le Roi d'Ys » etc. De toutes ces redites des grands drames wagnériens, aucune n'a d'ailleurs résisté à l'épreuve du temps, si ce n'est « Le Roi d'Ys », qui contient quelques pages charmantes. Du moins à la même époque Verdi, sans se soucier de Wagner, écrivait-il des œuvres d'une irrésistible séduction à partir de thèmes purement italiens. Il faudra donc bien de la force aux jeunes musiciens français pour s'évader du XIXe siècle, et c'est ainsi que se manifestera la lutte des générations entre d'Indystes attachés au passé, et debussystes tournés vers l'avenir.

Vincent d'Indy (1851-1931), grand professeur, aristocrate austère de vieille souche cévenole, tenait le sceptre du franckisme et de l'académisme à la « Schola Cantorum », institution qui joua un rôle important mais dont les principes mêmes s'opposaient aux idées nouvelles. En effet d'Indy, en parfait représentant du néoclassicisme, professait que l'avenir de la musique française se trouvait dans une adaptation « raisonnable » du romantisme wagnérien à des normes latines : goût, distinction, sobriété, clarté de la forme, etc. Il ne prônait en somme qu'un endiguement des forces incontrôlées du romantisme ; mais on pouvait prévoir la décadence et le dessèchement qui en résulteraient. Car cette profession de foi était une vue de l'esprit : il fallait rompre avec le passé, même sans savoir où l'on allait et c'est bien ce que faisaient au même moment les jeunes révolutionnaires qui avaient nom Debussy ou Ravel. Les meilleures œuvres de d'Indy sont d'ailleurs celles où il

se montra personnel et dégagé du wagnérisme, en contradiction avec ses théories ; telles la « Symphonie sur un chant montagnard » (avec piano), chef-d'œuvre de fraîcheur, de lyrisme sans vulgarité, de clarté dans la forme et l'expression. Pédagogue éminent dont le souvenir et l'exemple sont encore vivaces, Vincent d'Indy eut le mérite de former de nombreux musiciens de la plus fine trempe, et leurs disciples actuels témoignent d'une solide tradition.

En cette fin de siècle où coexistent les derniers tenants et les premiers adversaires du romantisme, un courant distinct se manifeste : le naturalisme que nous avons cité plus haut. Le naturalisme est un réalisme qui ignore le mystère, un pur produit des idées positivistes du XIXe siècle. Son prosaïsme n'a pu survivre. Mais dans le domaine de l'opéra il a exercé sous le nom de « vérisme »[1] une influence néfaste par son pathétisme sommaire, aux effets sentimentaux souvent grossiers. Malheureusement, les accents véristes à l'italienne qui ont secoué bien des cœurs simples trouvent toujours des échos ; les séductions mélodramatiques et feuilletonesques de « Cavalleria rusticana » (Mascagni) ou « Paillasse » (Leoncavallo) font encore les beaux soirs de certains théâtres lyriques. Il faut mettre à part Puccini (« La Tosca », « Turandot », « Gianni Schicchi ») dont le talent est plus substantiel que celui de ses compatriotes. En France, où ces outrances méridionales sont moins accusées, « Louise » de Charpentier ou « L'Attaque du moulin » de Bruneau qui mettent en scène la vie courante en un mélange de réalisme et de wagnérisme, demeurent des documents d'époque.

Le Théâtre libre d'Antoine et les œuvres de Zola sont à l'origine de ces tentatives ; mais si le mérite d'un Charpentier est d'avoir, en 1900, abandonné le répertoire mythologico-symbolique au profit des problèmes humains quotidiens, il faudra attendre « Wozzeck » ou même une

1. Né en Italie, le vérisme s'y est manifesté selon le caractère passionnel que donnaient les compositeurs à leur inspiration — mais, en fait, il n'a jamais franchi les frontières de la péninsule, sinon en se transformant, ainsi qu'on va le voir.

œuvre plus populaire comme « Porgy and Bess » pour voir appliquer ces principes de façon magistrale.

Des musiciens comme Delibes ou Massenet contribuent certainement au renouveau du théâtre lyrique français. Mais les œuvres élégantes de Delibes (« Lakmé », 1883) sont sans audace, et celles de Massenet (« Manon », « Werther », « Le Jongleur de Notre-Dame ») qui eurent un succès universel, pèchent par un ton mièvre et douceâtre, une éloquence caressante à fleur de peau, en dépit d'un talent remarquable de mélodiste, d'orchestrateur et de styliste. Du moins ces compositeurs aidèrent-ils à imposer un « ton français ».

Voici donc le tableau résumé de cette fin de siècle :

— franckisme et d'indysme prônant une scolatique qui mettrait un frein aux débordements romantiques.

— néo-classicisme de Brahms et de l'école allemande.

— style baroque des continuateurs directs de Wagner tels que Richard Strauss (dont nous parlerons plus loin).

— naturalisme et vérisme, en réaction contre le rêve.

— Duparc, Fauré, Satie, pionniers d'un art qui affirme la poésie et la nuance.

Enfin, il y a les isolés : Paul Dukas (1865-1935) dont « l'Apprenti sorcier », scherzo symphonique créé en 1897 et devenu célèbre, témoigne d'un parfait classicisme de forme et de pensée en dépit du sujet fantastique de la ballade de Gœthe (« Ariane et Barbe-bleue » ou « La Péri » demeurent les œuvres types de ce grand musicien) ; en Autriche, Anton Bruckner (1824-1896), qui enserre son inspiration rêveuse dans des formes pesantes, assez rebutantes pour le public des pays latins.

Si l'on se demandait maintenant quelle musique on pouvait entendre entre 1875 et 1900 en France et en Allemagne, la réponse paraîtrait sans doute déroutante à bien des égards. Les esprits ouverts pouvaient choisir entre le meilleur et le pire, le rabâché et le neuf. Qu'on en juge : les grands poèmes symphoniques de Richard Strauss : « Don Juan », « Mort et transfiguration », « Till Eulenspiegel » ; « l'Apprenti sorcier » de Dukas, le « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy (1892), la Symphonie de Franck (1888), la Première Symphonie

de Mahler, le « Roi d'Ys » de Lalo (1888), le « Requiem de Fauré » (1888), la « Symphonie cénevole » de d'Indy et l'« Otello » de Verdi (1887), les « Sarabandes » de Satie et la Symphonie avec orgue de Saint-Säens (1886), les « Variations symphoniques » de Franck et la Septième Symphonie de Bruckner, la première de « Manon » de Massenet (1884), le « Parsifal » de Wagner (1882), les « Pièces pittoresques » de Chabrier (1881) dont Franck, clairvoyant, disait qu'en plein wagnérisme elles reliaient la musique française à Couperin et Rameau. Citons encore la première de « Carmen » (1875), l'inauguration de Bayreuth avec la « Tétralogie » (1875), la Première Symphonie de Brahms, la création du Premier Concerto pour piano de Tchaïkowsky (1875), la composition des Lieder de Hugo Wolf, « Verklärte Nacht » de Schoenberg (1899), etc.

Durant ces vingt-cinq années, que de richesses et de contradictions, que de routes différentes... Cependant la tendance la plus forte l'emportera : ce sera Debussy.

L'aube d'un nouvel âge

Toutes les idées, tous les sentiments qui animent la jeune génération de la fin du XIXe siècle, vont peu à peu se rassembler, se cristalliser, se préciser, et produire un ensemble d'œuvres d'art où apparaît enfin une unité qui définit l'époque. Cette définition du credo esthétique et de la sensibilité du début du XXe siècle, on la trouve dans l'œuvre des peintres impressionnistes et des poètes symbolistes, ainsi que dans la musique de Debussy.

En quoi consiste le debussysme ? Un mot le désigne par rapport à ce qui l'a précédé : la liberté. Claude Debussy (1862-1918) n'eut pas de peine à secouer le joug : sa nature tout entière le portait vers la fantaisie, la liberté, l'aventure. Il est solitaire, farouche, silencieux, sauf lorsqu'il s'exalte — ou s'amuse — avec des amis qui partagent ses idées. Il est comme le cheval qui rue dès qu'il sent le mors ou la selle le contraindre. Dès son enfance il répugne aux exercices, à la méthode académique, bien qu'il fasse de très bonnes études au Con-

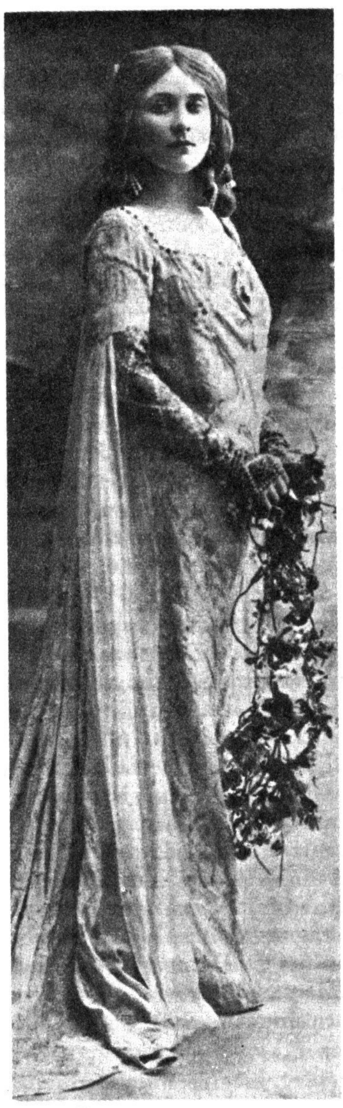
servatoire de Paris ; mais il les fait sans goût et parce qu'il le faut ; il y entrevoit d'ailleurs sa liberté future et scandalise ses camarades tout comme ses professeurs en inventant des combinaisons sonores révolutionnaires et en proclamant (ce qui est déjà significatif) que la musique peut très bien posséder des règles découlant de sa logique propre, laquelle ne doit pas nécessairement être la logique admise jusque-là.

La rupture de Debussy avec le monde romantique sera totale ; il est le premier musicien à l'affirmer ainsi, en concevant une musique qui n'ambitionne plus de traduire les sentiments humains, une musique qui n'est plus une confession intime mais qui, au contraire, s'objective entièrement. La musique de Debussy évoque la nature, les sensations, la lumière et l'ombre, les parfums, les couleurs ; elle se dé-passionne. La valeur sonore remplace la valeur expressive. C'est la beauté-objet, c'est l'antiromantisme et la fin de l'hyper-expression du « moi ».

Outre cette caractéristique fondamentale du point de vue de l'expression, la musique de Debussy apporte une autre nouveauté toute aussi importante : celle de la forme libre, c'est-à-dire non préétablie ainsi qu'il était de règle chez tous ses devanciers (Brahms, Bruckner, Franck, etc.). Chez Debussy, les structures s'ordonnent selon le déroulement de l'œuvre, elles ignorent les schémas peu à peu fixés par la tradition musicale et n'obéissent qu'à leur logique interne. Sa musique s'élabore ainsi librement et se construit d'elle-même, les structures donnant naissance à d'autres structures.

Et comme si la révolution debussyste n'était pas complète, voici que son langage harmonique lui aussi se dégage entièrement du langage classique, réfute ses règles et en découvre d'autres dont le charme — ou l'évidence — sonore vient prouver qu'il y avait une vérité latente, non encore révélée, dans la syntaxe des accords. Les enchaînements libres de Debussy dévoilent un monde sonore inconnu. Ils ouvrent la porte à toute l'harmonie du XXe siècle.

Une des pages les plus personnelles et les plus au-



Mary Garden, créatrice du rôle de Mélisande à l'Opéra Comique.

dacieuses du jeune Debussy, le « Prélude à l'après-midi d'un faune » (1892), témoigne de son extraordinaire imagination : il suffit de se souvenir qu'elle est contemporaine des grandes œuvres de Franck, de Richard Strauss, de Saint-Saëns, de Bruckner ou de Mahler. La subtilité des sonorités, la coloration légère de l'orchestre, les harmonies inattendues, leur pouvoir évocateur indiquent le génie de ce musicien de trente ans qui s'éloigne de tous les sentiers battus. Le même génie se manifeste dans les Etudes et les Préludes pour piano où il utilise une matière sonore irisée pour décrire, avec poésie ou avec humour, paysages, personnages et sensations musicales pures. Ses œuvres pour orchestre : les « Nocturnes », les « Images », ses mélodies, bref son œuvre entière le montre prodigieux rénovateur des formes et de l'expression.

La création de « Pelléas et Mélisande » en 1902 marque elle aussi une date importante ; si l'on admet ce qui rattache ce drame lyrique à « Tristan et Isolde » (même trame, même mystère, même continuité du récitatif aux voix, même importance psychologique accordée à l'or-

chestre, etc.), on n'en aperçoit que mieux ce qui en fait l'originalité : la finesse, la demi-teinte, l'effacement des personnages dans le cadre général, un orchestre traité sans lourdeur ni pathos, des acteurs qui ne déclament pas et se rapprochent d'un « naturel humain » oublié depuis longtemps, bref un ensemble d'éléments qui renouvellent le ton du théâtre lyrique.

Trois ans après « Pelléas », nouveau coup de théâtre avec la création de « La Mer » en 1905. Debussy s'attaque cette fois à ce qu'il y avait de plus sacré, de plus tabou dans la musique du XIXe siècle : la symphonie. Dans une palette orchestrale d'un coloris encore inconnu, aux sonorités fluides et mouvantes, de subtiles évocations surgissent, de brefs motifs dansent avec une fraîcheur et une puissance marines ; on est à cent lieues des solennelles symphonies de l'époque (en dépit même de leurs beautés que le temps a consacrées) : on aborde un monde enchanté où, faut-il l'ajouter, bien peu d'auditeurs surent alors pénétrer tant cette musique merveilleuse et chatoyante leur paraissait énigmatique.

L'évolution de Debussy le conduira d'ailleurs du charme impressionniste aux recherches inquiètes des dernières œuvres (Sonates pour violon et piano, violoncelle et piano), où apparaissent l'incertitude et l'angoisse. La période heureuse du musicien est passée ; atteint par la maladie, déprimé par la guerre, usé par les luttes qu'il a menées avec courage avant d'entrer dans cette dernière phase de sa vie, Debussy meurt à cinquante-six ans, en mars 1918, dans un Paris soumis au bombardement.

Avec Debussy la France a retrouvé les « valeurs françaises » que le romantisme avait éclipsées ; avec lui et ses successeurs, elle reprendra la suprématie détenue depuis un siècle par l'Allemagne romantique. Fauré, Duparc, Satie furent les pionniers et Debussy le révélateur de ce renouveau qui allait rayonner sur près d'un demi-siècle, c'est-à-dire approximativement de 1900 à 1940.

Il est juste de dire qu'à côté de certains musiciens qui demeurèrent pris entre deux tendances, la force de Debussy fut, en ouvrant les portes du XXe siècle, de refermer soigneusement et définitivement celles du XIXe.

Ce XXe siècle naissant va connaître hors de France la même fermentation d'idées, mais elle sera liée presque toujours à l'influence du milieu intellectuel et artistique parisien. A ce moment, l'attention de tous se porte sur Paris, foyer extrêmement actif qui attire les meilleurs des jeunes artistes étrangers.

Il n'est que de citer quelques œuvres musicales importantes à la fois par leur qualité et par leur signification historique (elles sont parvenues sans une ride jusqu'à nous) pour donner la preuve de cette force jaillissante des idées nouvelles en une période que l'on peut situer entre 1900 et 1914.

1902 : « Pelléas et Mélisande » de Debussy.

1905 : « La Vida breve » de Manuel de Falla.

1906 : « Ariane et Barbe-Bleue » de Paul Dukas (son « Apprenti sorcier », si moderne, date de 1897). Publication par Ferrucio Busoni d'un traité : *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (Esquisse d'une nouvelle esthétique de l'art musical).

1907 : « L'Heure espagnole » de Maurice Ravel, le premier opéra bouffe depuis le XVIIIe siècle.

1908 : premier quatuor à cordes de Bela Bartok.

1909 : première saison parisienne des Ballets russes de Diaghilev, qui vont révolutionner l'art de la danse. Même année, « Six pièces pour orchestre » de Webern.

1910 : « La Chanson d'Eve » de Gabriel Fauré, « L'Oiseau de feu » de Strawinsky.

1911 : « Le Château de Barbe-Bleue » de Bela Bartok, « Daphnis et Chloé » de Ravel.

1912 : « Alexander's rag-time band » d'Irving Berlin, apparition du jazz et des rythmes syncopés. Même année : les « Goyescas » de Granados, les « Jeux » de Debussy, le « Festin de l'araignée » de Roussel, « Pierrot lunaire » de Schoenberg.

1913 : « Le Sacre du printemps » de Strawinsky, « Die Glückliche Hand » (La Main heureuse) de Schoenberg.

Ces quelques œuvres, prises dans une production assez considérable, représentent une « musique nouvelle » ; elles rallieront les compositeurs les plus doués de la jeune génération, ceux qui vont devenir les maîtres de l'époque.

Une fois de plus le parallélisme entre la musique et

les autres arts est manifeste ; la même période voit s'affirmer les jeunes peintres de l'Ecole de Paris : Gauguin, le douanier Rousseau, Monet, Signac, Matisse, Vlaminck, Rouault, Utrillo, Picasso. Hors de France, les groupes « Die Brücke » (Dresde), en partie inspiré des Français, et « Der blaue Reiter » (Munich), d'où sortent Kandinsky, Klee, Kokoschka, mais également Schoenberg, donnent naissance à l'expressionnisme, mouvement de révolte contre l'ordre bourgeois, qui s'exprime en un lyrisme exacerbé et pessimiste.

En littérature, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck, Valéry, Apollinaire et Pirandello, Hoffmannstahl, Rilke, Kafka confirment ce mouvement universel qui fait de l'aube du XXᵉ siècle un de ces instants privilégiés où la sensibilité humaine change, où l'attitude du créateur devant l'œuvre d'art (et plus encore, devant les hommes, la nature, la vie) se transforme. Naturalisme, réalisme, symbolisme, impressionnisme, expressionnisme ne sont que des aspects différents d'un même besoin de libération.

Grandes personnalités

A partir du début du XXᵉ siècle, il devient très difficile de considérer l'évolution de la musique d'une manière linéaire, comme si cette évolution s'inscrivait dans un cadre général collectif où l'œuvre de chaque musicien s'insère naturellement. Au XVIIᵉ siècle par exemple, la puissante personnalité d'un Monteverdi apparaît au moment le plus opportun pour exprimer les idées qui ont mûri dans son entourage. Aujourd'hui au contraire, l'histoire se fera par la volonté et sous l'impulsion de quelques hommes qui lui imprimeront telle ou telle direction, souvent imprévisible, en lui apportant chacun un langage, des théories et pour tout dire, un « univers » musical propre, qui ajoutera à la fécondité mais également au disparate de l'époque.

Le romantisme en libérant la personnalité créatrice de l'artiste nous a légué ce principe du langage qui ne relève d'aucune école, d'aucune esthétique collective, et

ne possède de valeur qu'en vertu de sa singularité. Désormais l'artiste qui se cantonne dans une tradition ou dans une tendance préexistante est déconsidéré : son attitude est taxée d'académisme. Ce constant appel aux ressources les plus nettement individualisées a produit d'incontestables richesses ; cependant, il a mené à une sorte de surenchère tant chez l'artiste que dans le public. Cette loi souveraine aujourd'hui, est exaltante mais dure et peut-être épuisante ; c'est vraisemblablement à elle que l'on doit cette « fuite en avant », ces recherches fébriles, angoissées, ce besoin d'étonnement et cette soif d'originalité à tout prix dont les artistes donnent le spectacle. C'est à elle sans doute qu'il faut attribuer aussi le vieillissement rapide des nouveautés qui se succèdent. C'est à elle enfin qu'il est permis d'imputer le désarroi du public devant un monde artistique en perpétuelle transformation. Une révolution n'a pas fini de produire ses fruits qu'une autre surgit qui la désamorce et la rejette. Mais ceci est une autre histoire ; l'essentiel est certainement de constater que l'individualisme souverain instauré au XIXe siècle s'est étendu et implanté de telle façon que l'évolution de la musique ne dépend plus aujourd'hui que des expériences personnelles de chaque compositeur.

C'est pourquoi il est indispensable, pour esquisser l'histoire de la musique contemporaine, d'observer successivement les personnalités créatrices qui en ont conditionné le déroulement. Remarquons ici que si le caractère de notre musique actuelle est composite, ce terme n'a rien de péjoratif. A certaines époques la richesse d'une culture musicale tient à son unité : l'Ars Nova, la Renaissance, le XVIIIe siècle. A d'autres moments, cette richesse dépend de sa variété : le baroque, le romantisme, le XXe siècle.

Voyons à présent, après Debussy qui ouvre le siècle, quels sont les autres grands compositeurs de notre temps.

Maurice Ravel (1875-1937) que l'on a apparenté à Debussy en se référant surtout à ses premières œuvres, mais qui s'en est détaché assez rapidement, est un musicien précis, racé, sévère, et tout le contraire d'un expansif.

Son œuvre offre un modèle de perfection formelle, de mesure et de contrôle dans la technique et l'éloquence. C'est un maître classique dont l'existence fut consacrée à la recherche patiente de la perfection. Il donne le témoignage de ses qualités de styliste mais également de son inspiration harmonieuse dans ses œuvres pour piano : « Gaspard de la Nuit », « Sonatine », « Le Tombeau de Couperin », « Miroirs », et dans ses grandes pages d'orchestre ciselées avec une science éblouissante : « Daphnis et Chloé », « Rhapsodie espagnole », « La Valse », « Boléro ».

La diversité de ses moyens apparaît lorsqu'on confronte, par exemple, la « Rhapsodie espagnole », évocation voluptueuse, colorée, toute sensorielle de l'Espagne, « Daphnis et Chloé », poème panthéiste à la noble démarche, et le « Boléro », produit d'une extrême rigueur intellectuelle qui organise un crescendo orchestral vertigineux jusqu'à l'irrésistible « climax » final, sans le secours d'aucune exaltation dionysiaque mais en disposant avec lucidité les procédés d'orchestration qui donneront cette impression d'ivresse frénétique.

L'art de Ravel, a-t-on dit, se rattache à une grande tradition du génie français qui consiste à soumettre les choses les plus passionnées à la règle d'un style. Définition du cartésianisme en musique. Mais la volonté de rationalisme n'exclut pas chez lui le sens du tragique et du mystère : le « Concerto pour la main gauche » et la « Valse » imposent un monde halluciné parfois jusqu'à l'angoisse. L'intelligence précise, la sensualité et les démons intérieurs forment ici une des plus précieuses « natures » de l'époque, et qui fut sans doute plus complexe qu'on ne l'a cru souvent.

La vie de Ravel est à l'image de son œuvre : très solitaire, fuyant le monde et ses obligations, pudique et réservé, il se réfugiait dans le paradoxe ou l'ironie de crainte de s'épancher. Sa nature tendre et sensible, la simplicité de ses manières, ses opinions toujours nettes, la noblesse de son caractère lui valurent de nombreuses et très fidèles amitiés. Son idéal fut de donner à la musique française cette distinction de ton et cette élégance de forme qu'elle avait perdues depuis le XVIIIᵉ siècle.

Albert Roussel (1869-1937), d'abord officier de marine, se consacra bientôt exclusivement à la musique. Son œuvre présente un assez rare mélange de dons poétiques et de mâle vigueur. Sa musique est claire, saine, ses rythmes tranchés et impulsifs, ses motifs mélodiques sans alanguissements. Vivant dans l'ombre d'un Ravel, d'un Strawinsky, d'un Prokofiev, d'un Bartok, bref des grands créateurs de l'époque, il ne put s'affirmer au tout premier plan ; son tempérament méditatif et secret l'en eût d'ailleurs empêché. Mais le temps a révélé en lui un des maîtres de l'école française. Son « Festin de l'araignée », l'opéra-ballet « Padmavâti », la « Sinfonietta » pour orchestre à cordes, la puissante « Suite en fa » pour orchestre et ses symphonies dont la troisième est un chef-d'œuvre, le désignent comme un des grands architectes de la musique moderne.

Arnold Schoenberg (1874-1951) occupe une place à part. Parti du wagnérisme et du langage anémié, imprégné d'un constant chromatisme qu'utilisaient les épigones de Wagner, tournant en rond dans ce domaine étouffant sans y trouver d'issue, Schoenberg accomplit un violent effort de dégagement. Prenant appui sur le chromatisme, il trouva dans son analyse les bases d'un renouvellement complet du langage musical : le système « dodécaphonique ».

Ainsi coexistent en Europe deux tendances : l'école germanique tout entière sortie, a-t-on pu dire, du chromatisme de « Tristan », et l'école française qui en a pris le contre-pied. Il est courant de dire que « Tristan et Isolde », dernier état de l'écriture wagnérienne, contient en germe tout l'avenir de la musique allemande et d'Europe centrale. C'est en partant de cette écriture qui évite la sensation tonale par la complexité chromatique des mélodies et des harmonies, que Schoenberg, poussant le risque jusqu'en ses conséquences ultimes, désintègre complètement le système et découvre l'égalité absolue de tous les sons, leur affranchissement de la fonction tonale. Avec le « total chromatique » (les douze sons de notre système musical traditionnel) où chaque son n'a plus de valeur par rapport aux autres, mais bien une valeur en

soi, il organise un système chromatique opposé au système tonal : le système des douze sons ou dodécaphonie, d'où toute notion de tonalité a disparu (a-tonalisme). Ce chromatisme intégral supprime l'harmonie et toutes les associations de sons traditionnelles, offrant ainsi un aspect assez déroutant pour l'oreille qui n'en perçoit que difficilement la logique ; c'est qu'il s'agit d'une logique intellectuelle par ailleurs indiscutable, mais non d'une logique acoustique. Le terme « musique sérielle » appliqué à la musique dodécaphonique vient de ce que le compositeur utilise une « série » de sons choisis selon certaines règles comme motif initial sur lequel viendra s'élaborer le travail de construction.

Le système que Schoenberg élabore dès avant 1914 et qu'il définit en 1923 (avec les « Pièces pour piano » op. 23), sera négligé par les uns, combattu par les autres, mais admis par certains compositeurs et une partie du public cultivé. Il réapparaîtra en France en 1945 avec René Leibowitz qui lui donnera une nouvelle impulsion et y intéressera la jeune génération. Musicien et théoricien, Leibowitz avait longuement étudié le système sériel et son apport à l'évolution du langage musical. Son essai *Schoenberg et son école* provoquera en France une véritable renaissance de la dodécaphonie.

L'existence de Schoenberg fut peu favorisée par la chance : jeunesse pauvre, nombreux aléas, exil à l'avènement du nazisme, vie matérielle précaire aux Etats-Unis. Mais son œuvre fut féconde ; il faut citer « Pierrot lunaire » (1912) qui utilise la « voix parlée » (*Sprechstimme*) et un ensemble de chambre extrêmement subtil, les « Gurre-Lieder » (1900) encore rattachés au romantisme, les « Cinq Pièces pour orchestre » (1909), où la sonorité est employée sans prétexte anecdotique, dans un but expressif d'un étonnant dramatisme ; l'opéra bouffe en un acte « Von Heute auf Morgen » (1929), le monumental opéra resté inachevé « Moïse et Aaron » (1932), « Le Survivant de Varsovie » (1949) pour récitant et orchestre, drame violent et rapide qui se déroule en huit minutes. N'oublions pas les traités théoriques de Schoenberg, fort importants, depuis le *Traité d'harmo-*



Schœnberg



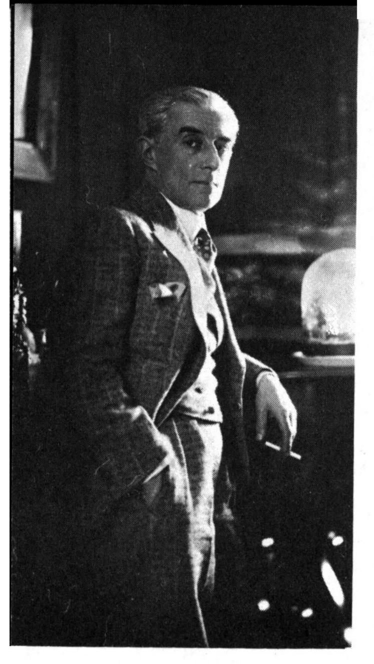
Alban Berg

Strawinsky





« Noces » de Strawinsky,
chorégraphie de Maurice Béjart.



Maurice Ravel

Claude Debussy

Le groupe des « Six » entourant Jean Cocteau.
De gauche à droite : Milhaud, Auric, Honegger,
Germaine Tailleferre, Poulenc et Durey.

nie de 1911 jusqu'à *Fonctions structurelles de l'harmonie* publié en 1951, l'année de sa mort.

Durant près de trente ans, Schoenberg avait enseigné la composition tantôt à Berlin tantôt à Vienne. C'est là qu'il trouva deux disciples qui, parmi tant d'autres, s'affirmeront comme ses principaux et ses plus remarquables continuateurs, quoiqu'ils empruntent chacun une voie différente.

Anton von Webern (1883-1945) est l'expérimentateur le plus systématique, le plus exigeant du système chromatique. Dès ses premières œuvres, il apparaît comme un musicien austère, ascétique même, dépouillant sévèrement sa musique de tout élément pittoresque ou lyrique, comme de tout recours même allusif à la syntaxe traditionnelle. Il utilise une matière sonore de plus en plus ténue où le silence joue un rôle dramatique, et libère une expression parfois morbide mais d'une grande intensité dans des pages d'une brièveté souvent surprenante (quelques minutes) où le « temps psychologique » prend un sens nouveau.

C'est ainsi qu'après être parti d'un expressionnisme âpre et violent (« Passacaille » op. I, 1908), de riches et fascinantes polychromies non figuratives (« Six pièces pour orchestre » op. 6, 1910), Webern renonce à ce que l'on pourrait appeler la parure de la musique et à sa dialectique traditionnelle pour un langage d'abord strictement sériel et fortement intellectualisé, ensuite conçu comme un espace parcouru de « points sonores ».

Il applique aussi le procédé de la *Klangfarbenmelodie* : mélodie de timbres obtenue par une extrême division de la matière sonore, chaque note d'un motif mélodique étant jouée par un instrument différent. Ce morcellement de la matière sonore, cette réduction de la forme à un schéma et du discours à une synthèse donnent à la musique de Webern une résonance étrange, incrustée d'inquiétude, mais qui par son caractère énigmatique, ses sonorités d'insectes, sa fragmentation, possède une saveur rare, quoique difficile à apprécier pour l'auditeur non averti.

Alban Berg (1885-1935) musicien aussi tourmenté que

le fut Webern, manifeste cependant une sensibilité toute différente, intensément expansive et lyrique ; il est le romantique de la musique sérielle, un romantique fiévreux qui utilise le système dodécaphonique en le pliant à son besoin d'expression ; on est surpris de voir cette nature émotive s'exprimer dans un système dont certains dénonçaient le caractère purement cérébral. Ce qui prouverait une fois de plus, s'il le fallait, qu'un système vaut ce que vaut l'homme qui l'utilise. L'œuvre de Berg s'appuie sur une écriture rigoureuse où apparaissent maintes formes traditionnelles de la musique tonale, mais justifiées et revigorées. Sa « Suite lyrique » pour quatuor, ses deux opéras « Wozzeck » et « Lulu », son Concerto de violon sont autant de témoignages de ce qu'on a appelé l'expressionnisme de l'entre-deux-guerres ; si sa musique porte la marque de l'angoisse et du désespoir, elle n'en est pas moins celle d'un génie lyrique débordant de sève en même temps que le produit d'une très haute science.

Schoenberg, Berg et Webern demeurent les représentants les plus importants de l'école d'Europe centrale. Leurs travaux ont déterminé un renouvellement complet du langage musical à partir du chromatisme wagnérien, considéré non plus comme l'aboutissement d'une évolution mais comme un point de départ. Le mérite de ces trois hommes est d'avoir édifié une esthétique à partir des dernières indications de Wagner, comme si celui-ci avait, au terme de sa vie, confié à ceux qui sauraient l'entendre les clés d'un mystérieux domaine qu'il pressentait peut-être.

Serge Prokofiev (1891-1953) a marqué la musique occidentale autant que la musique russe de sa personnalité créatrice extrêmement féconde. Accusé à tort de sécheresse dans sa jeunesse, c'est au contraire un lyrique dont les œuvres portent le cachet d'un génie à la fois rude et tendre. Il a enrichi la musique de certains éléments qu'elle n'avait pas encore abordés : l'ironie sarcastique, la véhémence sauvage, la rythmique brutale ; mais ceci ne constitue qu'un aspect de son talent, car il sait exprimer aussi la douceur et l'effusion, la gravité

recueillie ou encore la fraîcheur candide. Outre l'invention jaillissante qui le caractérise, il possède une technique de pianiste qui fit sensation lors de ses récitals ; en tant que compositeur, sa technique d'orchestre n'est pas moindre et se marque par une nette originalité. S'il n'a pas usé d'un langage inédit, Prokofiev a cependant imposé une vision personnelle. Les éléments traditionnels de la composition se retrouvent chez lui, mais utilisés avec une grande audace par rapport à leur base classique. La « Suite scythe », le « Premier concerto pour piano » firent scandale en leur temps, mais on apprécia davantage ses œuvres suivantes, les symphonies, les concertos (le Troisième pour piano et le Premier pour violon sont devenus des classiques du répertoire), les sonates ; quant à « Pierre et le Loup », délicieuse histoire racontée en musique dans un but didactique, on sait qu'elle a fait le tour du monde.

Après une carrière fertile en succès et en scandales, Prokofiev qui avait vécu longtemps à Paris, retourna en U.R.S.S. en 1932. De sa « période russe » l'histoire dira, avec la sénérité qu'on en attend, ce qu'il faut penser. On peut cependant avancer que soit l'âge, soit les mises en garde des instances officielles freinèrent durant ses vingt dernières années la progression de son talent. Quelques œuvres révèlent le Prokofiev profond, le fier et génial barbare qui saisissait les foules par ses trouvailles ; d'autres, exécutées sur commande, versent dans une banalité de forme, d'expression, d'harmonie, qui jamais auparavant n'était venue sous sa plume. Chacun connaît par ailleurs la situation des compositeurs soviétiques, au service d'un vaste public qui attend d'eux un apport substantiel de culture et non des expériences apparemment gratuites.

Bela Bartok (1881-1945) fut l'infatigable prospecteur de la musique populaire de son pays, la Hongrie, et des pays avoisinants qu'il parcourut sans relâche pendant plusieurs années, réunissant finalement un trésor folklorique évalué à plus de dix mille chants.

Conscient de ce que l'expression populaire exprime l'âme d'une nation, il ne se borne pas à ce travail de pros-

pection, mais l'élargit par l'étude et le classement méthodique des différents types de rythmes et de mélodies. Avec son collègue et ami Kodalyi, il dresse ainsi une sorte de tableau psychologique de l'art traditionnel des pays carpathiques et danubiens. Ce travail déjà est important ; mais Bartok va plus loin et, sans jamais utiliser systématiquement la musique ethnique, il en imprègne sa propre musique, dans laquelle il recrée à sa manière le folklore hongrois. La première caractéristique de la musique de Bartok est en effet un certain type de tournures rythmiques et mélodiques propre à son pays. Par ailleurs son tempérament fier, ombrageux, entier, volontiers ironique ou même persifleur le conduit à la violence expressive, parfois à la frénésie. Il ne se soucie pas de plaire mais d'exprimer la vérité. Il y a quelque chose de brutal dans son refus de céder à la complaisance. Tel fut son caractère, telle fut sa musique, nourrie cependant d'une riche et rayonnante sensibilité, d'une bonté et d'une pudeur que ne pouvaient percer que quelques rares amis.

Les formes traditionnelles de la musique n'intéressent pas Bartok ; il en use librement, et souvent ses œuvres sont construites selon des structures originales, chacune possédant une charpente spécifique. Tonalité, polytonalité ou atonalité se mêlent ; l'harmonie est riche et complexe, les rythmes captivent par leur diversité et par cette particularité qui n'appartient pas à lui seul mais à sa génération : le dramatisme, qu'il exploite de façon magistrale. En effet la rythmique d'un Strawinsky (le « Sacre »), d'un Prokofiev ou d'un Bartok possède un pouvoir dramatique qui agit sur les autres éléments de l'œuvre — mélodique ou harmonique. La rythmique entraîne l'ensemble au point qu'elle semble parfois en être la cellule créatrice.

Avec « Le Château de Barbe-Bleue » écrit en 1911, Bartok s'affirmait déjà comme un jeune maître à l'inspiration personnelle et aux moyens étendus. Jusqu'en ses dernières œuvres (le Concerto n° 3 pour piano, le Concerto pour orchestre) il resta le musicien intransigeant qui poursuit sa route sans se retourner, sans chercher jamais une voie plus facile. Sacrifiant tout à son exigence, il vécut pleinement une aventure spirituelle qui l'entraî-

nait vers un perpétuel inconnu. Cette tension, toujours perceptible dans sa musique, lui communique un dynamisme particulièrement adapté à la sensibilité moderne.

Paul Hindemith (1895-1963) affirme une nature vigoureuse, rattachée à la grande tradition polyphonique et tonale qu'il renouvelle et revivifie. Eloigné de l'école de Schoenberg-Berg-Webern, ce musicien robuste, sain, puissant, pourrait reprendre à son compte la phrase fameuse attribuée à Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ». Car son œuvre est marquée beaucoup plus par l'affirmation que par le doute.

Ses opéras « Cardillac », « Mathis le peintre », ses grandes pages symphoniques comme les « Métamorphoses de thèmes de Weber » ou la suite extraite du même « Mathis », ses œuvres de musique de chambre (sonates etc.) retiennent par leur richesse et leur sensualité. S'il faut bien reconnaître chez lui une certaine coquetterie de style (il « travaille sur le motif » inlassablement et en épuise toutes les possibilités de variantes et d'ornementation), ce qui alourdit sa musique d'une rhétorique parfois superflue, il n'en reste pas moins un créateur original et l'un des seuls grands néo-classiques du demi-siècle. Sa théorie de la *Gebrauchmusik* (musique fonctionnelle) s'oppose à la préciosité des recherches purement esthétiques. Pour lui la musique doit servir l'exécutant et l'auditeur ; elle doit prendre place parmi les intérêts et les loisirs courants de l'homme contemporain. Son tempérament actif, direct, ennemi de toute littérature gratuite, se retrouve pleinement dans ces conceptions.

Igor Strawinsky (né en 1882) est sans doute avec Bartok le plus grand musicien de notre époque. Il en est également l'un des plus discutés, mais il est impossible de nier son intelligence aiguë, sa prodigieuse maîtrise technique, l'étendue de sa culture, le pouvoir exceptionnel de renouvellement qu'il manifeste dans chacune de ses œuvres ; toutes sont en même temps expérimentales et définitives, de sorte que le public se trouve chaque fois déconcerté par l'œuvre nouvelle alors qu'il commençait à peine à s'habituer aux précédentes. La démarche

esthétique de Strawinsky représente ainsi une aventure perpétuelle un peu comparable à celle de Bartok, avec une différence qu'il serait sans doute oiseux de développer ici mais qu'il faut souligner : l'expérience de Bartok est celle d'un homme tourmenté, se cherchant et souffrant, au surplus mal à l'aise dans ses rapports avec ses contemporains de par son ombrageuse susceptibilité. Tandis que l'aventure de Strawinsky, courageuse certes, n'implique ni angoisse ni drame intime. Strawinsky « joue » et il expérimente avec un parfait contrôle de ses nerfs. Il appartient à la race des formalistes et non à celle des expressionnistes. Si la musique est sans doute sa raison de vivre, il n'y déverse nulle inquiétude, il n'y recherche point son salut.

Le « Sacre du printemps » représenté par les Ballets russes en 1913, marque une charnière dans l'histoire de la musique : c'est l'irruption d'une violence nouvelle. Dans une orchestration formidable, en des rythmes saisissants, le « Sacre » évoque les rites primitifs, la vie cosmique et les forces obscures de l'instinct. Pas de développements, mais des répétitions obsédantes. Pas de thèmes mais des motifs brefs et durs comme le granit. Dans « Noces », la société primitive reparaîtra, avec des moyens beaucoup plus subtils et un ensemble instrumental réduit.

Strawinsky apporte une nouvelle conception orchestrale : il renonce aux richesses debussystes et instaure le règne de la sonorité pure et individualisée. Sous ses coups de boutoir (et après ceux de Debussy) l'orchestre romantique a bel et bien disparu : il n'y a plus de « masse orchestrale ». Debussy, les impressionnistes, Ravel, les Allemands, chacun utilise désormais un orchestre différent, traité de façon diversifiée, scintillante, chatoyante ici, rude là, mais jamais plus en cette lourde pâte où s'exprimait le sentiment fin-de-siècle. Héritier de Richard Strauss et de Rimsky-Korsakov dont il a utilisé à merveille les trouvailles, Strawinsky s'en est dégagé après quelques années qui lui suffirent pour écrire le « Feu d'artifice », « L'Oiseau de feu », « Petrouchka », le « Sacre ». Ensuite il ira vers le dépouillement et la clarté.

Tout au long de la carrière de Strawinsky se manifestera une constante sur laquelle on a beaucoup glosé et qui est le retour au passé. Académisme, formalisme pur, ou au contraire renaissance des formes et du langage anciens ? On en discutera encore longtemps. De toute évidence, le formalisme apparaît chez lui comme une préoccupation essentielle. Dans le « Divertimento » (« Le Baiser de la fée » selon le titre du ballet qui en fut tiré), il utilise des thèmes de Tchaïkowsky totalement « dépassionnés » ; dans « Pulcinella », des thèmes de Pergolèse. Dans son opéra « Rake's progress », il se soumet au style à l'italienne, c'est-à-dire mozartien. Dans « Ebony concerto », il rend hommage au jazz, un jazz lui aussi dépassionné, faut-il le dire. Dans le « Thrène », il annonce sa conversion à la technique dodécaphonique de Webern. Après les fulgurantes créations de sa jeunesse, il est difficile de ne pas se dire que Strawinsky s'est mué en un savant dilettante cherchant des thèmes d'inspiration, des « hypothèses de travail » dans l'immense fonds de l'histoire pour en faire la matière de ses exercices de style. Le magicien qu'il est en tire d'ailleurs d'insolites et étonnantes transformations.

Le cas de Strawinsky n'est pas tranché ; mais il apparaît comme la principale personnalité musicale du demi-siècle, tout d'abord par les voies qu'il a ouvertes, ensuite parce qu'il est impossible de se dérober aux questions posées par sa musique. Son principal mérite aura sans doute été d'affirmer l'existence d'un art « incapable d'exprimer quoi que ce soit » ainsi qu'il le définit lui-même. Les controverses que peut susciter cette prise de position — et cette nouvelle philosophie de la musique — ne changeront rien au seul fait qui importe en l'occurrence : le solide contrepoids apporté à la formidable quantité de « musique expressive », expressive jusqu'aux flots de larmes, jusqu'au délire sentimental, jusqu'à la consomption. De fertiles interrogations ont ainsi pu être formulées et Strawinsky nous a rendu le goût d'une musique ramenée à ses principes les plus rationnels.

Richard Strauss (1864-1949) est-il un musicien du

XIXe siècle ou du XXe ? Contemporain d'un Schoenberg ou d'un Roussel, on pourrait le considérer comme le dernier des grands romantiques, mais son tempérament est si complexe qu'il ne se laisse pas aisément enfermer dans une définition a priori. En fait Strauss, continuateur direct de Wagner, ne se différencie pas autant qu'on peut le croire des Bruckner, Mahler, Schoenberg et autres qui défrichèrent le chemin de la musique nouvelle à partir des principes wagnériens. Mais Strauss possédait une faculté d'invention qui allait l'amener à de successifs changements de style. Son langage chromatique à l'extrême vient en droite ligne de Wagner, tout comme son orchestration somptueuse, souvent massive, et ses utilisations du leitmotiv ou du récitatif continu. Mais il élargit et enrichit encore la palette orchestrale wagnérienne par un coloris étincelant, une virtuosité d'écriture stupéfiante, une libre fantaisie qui ne relève que de son seul génie.

La splendeur de son orchestre, la vitalité bouillonnante de ses idées, l'originalité de son langage, le désignent dès sa jeunesse comme un musicien exceptionnel. Ses premières grandes œuvres sont des poèmes symphoniques ; mais alors que Liszt (qui avait créé le genre) exprimait dans ses poèmes symphoniques ses propres sentiments, Strauss procède à une véritable description lyrique du sujet, allant jusqu'à créer toute une symbolique du langage musical (imitation du sifflement d'une flèche, gamme montante lorsqu'un personnage monte les marches d'un escalier, phrase entrecoupée si le héros est haletant, etc.). Cette symbolique a d'ailleurs ceci de bon qu'elle ne diminue en rien la beauté ni la logique musicale de l'œuvre, pour l'auditeur qui en ignorerait l'argument.

A propos des poèmes symphoniques, soulignons que Strauss écrivit « Don Juan », « Mort et transfiguration », « Till Eulenspiegel », « Don Quichotte », la « Vie d'un héros », « Ainsi parla Zarathoustra », entre l'âge de vingt-cinq et de trente-cinq ans (de 1888 à 1898). Il donne ensuite au théâtre lyrique deux ouvrages d'une saisissante puissance : « Salomé » et « Elektra », où il exprime l'horreur, la violence, la fureur des passions

comme les plus audacieux, tels Berlioz ou Wagner, n'avaient pas osé le faire. La grandeur tragique qu'il sait y exprimer justifie le ton employé. Paradoxalement, il se tournera ensuite vers le divertissement avec « Le Chevalier à la rose », l'un de ses plus grands succès. En dépit d'une orchestration quelque peu empâtée et de grâces parfois pataudes, il évoque avec esprit la frivolité du XVIIIe siècle et l'atmosphère des opéras de Mozart (genre « Noces de Figaro »). « Ariane à Naxos », « Arabella », « Jour de paix », et enfin l'exquis « Capriccio » écrit en ses dernières années, complètent sa production lyrique.

A la question que nous posions au début de ce paragraphe, il faut sans doute répondre que Richard Strauss est un musicien du XXe siècle, si même ses racines sont solidement enfoncées dans le XIXe. Car sa liberté, ses idées et ses formules nouvelles (pour « Ariane » en 1912, il renonce au grand orchestre et utilise à la fosse un petit ensemble) font de lui un homme de l'avenir bien plus que du passé. Le public cultivé des pays latins l'a longtemps tenu en piètre estime, en raison d'un malentendu qui portait sur ses qualités mêmes : sa puissance, sa faconde, sa bonne santé offusquaient la sensibilité d'une époque soucieuse avant tout de recherche raffinée.

X

PANORAMA CONTEMPORAIN

Entre 1900 et 1940, l'Europe connaît une très riche activité musicale. Nous avons vu que Paris en est le principal foyer, vers lequel convergeront tous les artistes d'avant-garde : l'Espagnol de Falla, l'Italien Alfredo Casella viennent s'y perfectionner et nouent des liens d'amitié avec les musiciens de leur génération. Des Etats-Unis arrivent Gershwin, qui étudie l'œuvre de Debussy ; Duke Ellington qui pénètre l'alchimie harmonique et orchestrale de Ravel ; Copland et d'autres. Des Roumains (Enesco), des Polonais (Szymanowski) viennent à leur tour se fondre en ce creuset d'où sort la musique du XXe siècle, d'où sortent également les idées qui mènent le monde. Dans ce milieu effervescent se rencontrent peintres, poètes, romanciers, musiciens, danseurs, gens de théâtre ; et ceux qui ne viennent pas pour suivre l'enseignement d'un maître, choisissent néanmoins Paris pour manifester leur talent, car ils savent que s'ils y rencontrent le succès, celui-ci se répercutera instantanément aux quatre coins du monde.

Entre 1900 et 1914, nous l'avons vu, plusieurs événements ont provoqué une véritable accélération dans l'évolution de la musique. A cette poussée de forces nouvelles s'ajoutera en 1909 la révélation des Ballets russes animés par Serge de Diaghilev, qui marqueront le début du siècle d'une empreinte ineffaçable. Non seulement ces ballets bouleversent la technique de la danse, mais encore ils ont recours à des décors et des costumes étonnants, dessinés par des artistes originaux. On n'avait ja-

mais rien vu de pareil dans la fantaisie et la vitalité des mouvements, l'audace des couleurs, le charme poétique et réaliste à la fois des sujets populaires, l'invention de la chorégraphie. Les noms de Bakst, Fokine, Benois, de Nijinski, Karsavina et bien d'autres figurent depuis lors au palmarès du « nouveau ballet » ; leur action vigoureuse permit à l'art chorégraphique de s'orienter vers une série d'expériences dont procède encore le ballet d'aujourd'hui.

Les Ballets russes vécurent avec des fortunes diverses jusqu'en 1929, année de la mort de Diaghilev. Celui-ci avait entrepris et réussi une œuvre importante en ramenant sur scène les danseurs masculins, pratiquement ignorés depuis le règne des danseuses étoiles ; en commandant des musiques de ballet aux compositeurs les plus audacieux, abolissant ainsi la tradition d'une musique de ballet fournie par des musiciens de second ordre et reléguée au second plan. Il avait associé la danse, la pantomime, le chant parfois, leur avait étroitement lié costumes, décors et musique pour former le « drame chorégraphique », élargissant considérablement la formule du ballet classique — lequel n'était qu'un divertissement, une géométrie parfaite et définitivement fixée, un art de la grâce formelle aux moyens limités, où l'expression n'avait guère place.

Si cet homme étonnamment intuitif eut la main heureuse dans le choix de ses collaborateurs, cela ne peut suffire à expliquer une série de trouvailles et de réussites aussi constantes. Il faut donc admettre que Diaghilev, qui n'était lui-même ni musicien ni chorégraphe, fut pourtant le grand inspirateur du ballet moderne.

1918-1940

Après 1918, l'allégresse de la victoire et bientôt la reprise économique, les belles années d'expansion et d'insouciance, tout favorisa en France le retour du mouvement d'avant 1914. Si l'on pleurait de grands disparus (Péguy, Granados, Debussy, Apollinaire, Déodat de Séverac) victimes directes ou indirectes de la guerre, on

reprenait néanmoins le fil là où le destin l'avait coupé, et Paris redevenait le centre d'une vie à la fois sérieuse et frivole, mais toujours intense.

Un certain goût du défi, de la revanche sur les années noires donne le ton ; grands couturiers et magnats de l'industrie automobile disputent la vedette aux grands peintres, et du jour au lendemain mettent une ville d'eaux à la mode. Certains romans assez libres comme *La Garçonne* de Victor Margueritte, provoquent l'émoi ; l'émancipation de la femme est le sujet favori des plaisanteries, encore qu'elle ne se manifeste que par des activités mineures. L'art se veut provocateur et mise sur la surenchère ; la vie artistique se déroule selon une succession de scandales, de polémiques, de prises de position tranchées, de querelles de clans. Le jazz apparaît, importé des Etats-Unis ; aussitôt mal compris en France, il devient une musique vulgaire, tapageuse, cependant que quelques connaisseurs défendent les vertus du *blues* et du *spiritual*. La partie tournera à l'avantage du jazz authentique et le « jazz-band » des dancings, complètement dénaturé, disparaîtra vers 1930.

Apollinaire a ouvert des voies nouvelles à la poésie. Jean Cocteau, mélange indissociable de frivolité et de profondeur, intelligence exceptionnelle, génial touche-à-tout qui possède l'extraordinaire faculté d'avoir le goût sûr et les idées justes, prophétise toujours à bon escient ; son pamphlet *Le Coq et l'Arlequin* indique les besoins de l'âge nouveau. Animateur infatigable, il sait comme personne susciter le mouvement là où il est nécessaire. Patronnant un groupe de compositeurs qui représentent pour lui les indispensables valeurs nouvelles, il fait leur popularité : le « groupe des Six » marquera dans la musique française, tant par la qualité de chacun de ses membres que par l'influence qu'il exercera à travers le monde. C'est ce groupe qui confirme et impose la suprématie française après Fauré, Debussy, Ravel. Des six compositeurs qui se réunirent sans abdiquer leur personnalité sous des mots d'ordre de chapelle, deux se sont attachés à un art de la puissance : Arthur Honegger (1892-1955) et Darius Milhaud (né en 1892). Deux représentent l'élégance et le sourire : Francis Poulenc

(1899-1963) et Georges Auric (né en 1899) ; les deux autres, moins connus, sont Louis Durey et Germaine Tailleferre, séduisante musicienne.

Arthur Honegger, né au Havre de parents suisses, est un maître du style monumental. Ses plus belles œuvres sont ses oratorios, « Jeanne au bûcher », « Le Roi David », « La Danse des morts » et ses grandes symphonies ; dans ce genre il a trouvé son inspiration la plus haute et la plus convaincante. C'est essentiellement un lyrique, qui utilise indifféremment tel ou tel procédé d'écriture pourvu qu'il serve son dessein, un dessein qu'il a précisé lui-même en déclarant que son ambition était d'intéresser le connaisseur et de toucher le profane. Sa personnalité s'exprime en un langage de grandeur (c'est l'un des seuls musiciens de cette époque qui en soit capable) où se reconnaît la tradition de Bach. S'il n'a pas apporté de révolution, Honegger a cependant imposé un art personnel, imprégné souvent d'une émouvante humanité.

A ses côtés, Darius Milhaud, musicien-fleuve, nature généreuse, écrit ses œuvres les plus significatives dans sa jeunesse : « Les Choéphores », les « Chants juifs ». Bien que les grands sujets, bibliques ou autres, l'aient souvent inspiré, il y a en lui une source de fraîche poésie qui s'exprime dans la « Suite française » pour orchestre, dans son « Scaramouche » pour deux pianos qui est devenu l'une des pièces favorites du répertoire, ou dans les « Saudades do Brazil ». Attaché à de vastes compositions qui n'évitent pas toujours une certaine lourdeur confuse et prolixe, Darius Milhaud dont le génie intarissable est le plus souvent plein d'originalité, ne s'est peut-être pas suffisamment contrôlé, mais il n'a rien d'un styliste ; par ailleurs sa veine poétique, populaire, souriante, semble si séduisante que l'on se demande pourquoi il donna si fréquemment la préférence à de gigantesques fresques qu'il aime mieux brosser que fignoler, et où le risque est évident...

Milhaud a manié la polytonalité avec une grande maîtrise et a enrichi le langage harmonique habituel. Sa science exceptionnelle étonne ceux qui l'approchent ; il emploie avec la même aisance les chœurs parlés, les

effets de percussion, les larges mouvements de masse. Il est capable d'écrire une fugue tout en poursuivant une conversation, et sa virtuosité l'a conduit par exemple à écrire un double quatuor à cordes qui peut être joué soit par chaque quatuor séparément, soit par les deux réunis, l'œuvre étant conçue pour être complète dans chacun des cas.

Francis Poulenc (1899-1963) apporte à la musique française l'euphorie, le charme, l'agrément. Son œuvre est claire et simple ; elle se situe résolument en dehors des recherches de son époque, en dehors du modernisme mais également en dehors de toute scolastique. C'est une musique heureuse, libre, qui utilise souvent des tournures XVIIIe siècle. Poulenc se moque de ce que certains appellent l'évolution inéluctable de la musique avec une crânerie qui prouve sa maîtrise. Ennemi des cuistres et des pédants, ennemi des systèmes et des déclarations pseudo-philosophiques, Poulenc écrit la musique qui lui plaît ; et celle-ci possède un parfum de fleur des champs dans certaines œuvres, un ton de gouaille parisienne ailleurs, de l'ironie à revendre et une tranquille impertinence.

Mais à côté du Poulenc du « Concerto champêtre », des « Biches », des « Mamelles de Tirésias » se révèle progressivement un autre Poulenc tout aussi authentique, le musicien profond, religieux, fervent, qui écrit le « Dialogue des carmélites », le « Stabat Mater », la « Messe », les « Quatre Motets pour un temps de pénitence », etc. Poulenc a souvent été considéré comme un petit-maître, mais en fait c'est un des classiques de l'école française, avec Ravel, Roussel et Honegger. S'il emploie avec élégance des formules archaïques, il les actualise par un naturel et une simplicité inimitables ; une exquise émotion poétique anime ses mélodies, tandis que ses œuvres instrumentales pétillent d'allégresse.

Poulenc est avec Auric le représentant de cette « musique du plaisir » qui marqua la France entre 1918 et 1939 ; il eut dans ce domaine de nombreux disciples directs ou indirects à travers le monde. Les plus sûrs tenants de cette tradition qui en appelle à la finesse, au

goût français, sont actuellement un Jean Françaix ou un Jean-Michel Damase.

Au sein de la riche floraison de talents que connaît Paris, coexistent pêle-mêle Picasso, Van Dongen, Foujita, Braque, Modigliani, Mondrian, Chagall, Dali, le fauvisme, le cubisme, la peinture abstraite, le mouvement futuriste né en Italie avec Marinetti... En littérature André Breton, Eluard, Aragon, Claudel et Gide, Colette, Mauriac et Bernanos, Giono et Montherlant, les moralistes, les panthéistes, les jouisseurs et les ascètes. Le dadaïsme, le surréalisme, tous les courants déploient une extraordinaire activité... à moins qu'il ne s'agisse de la recherche étourdissante d'un plaisir toujours renouvelé et de la crainte qu'il ne s'épuise.

Mais déjà vers 1930, les nuages apparaissent dans ce ciel serein. Le « krach » de la bourse de New York se répercute tel un véritable coup de tonnerre à travers l'Europe. L'effondrement des valeurs provoque la ruine de particuliers et la chute d'importants organismes. Des années difficiles commencent ; en même temps les événements politiques se précisent de manière inquiétante : en Allemagne, Hitler ranime la mystique nationaliste, s'impose par la violence et la terreur, et prend le pouvoir en 1933. Dès ce moment, il s'emploie à préparer la guerre. L'Europe vit dans la fièvre, l'indécision, la peur de ne pouvoir tenir tête à la menace clairement exprimée. Dès lors l'art, et singulièrement la musique, poursuivent leur route en quelque sorte par le mouvement acquis : c'est en fait à la liquidation de la période 1919-1929 que l'on assiste.

En Italie, le fascisme a empêché le libre épanouissement de la création musicale, mais des musiciens comme Pizzetti (1880), Respighi (1879-1936), Casella (1883-1947), Gian Francesco Malipiero (1882) représentent une renaissance de la musique italienne par l'abandon du genre lyrique et l'affirmation d'un art symphonique ou instrumental vigoureux.

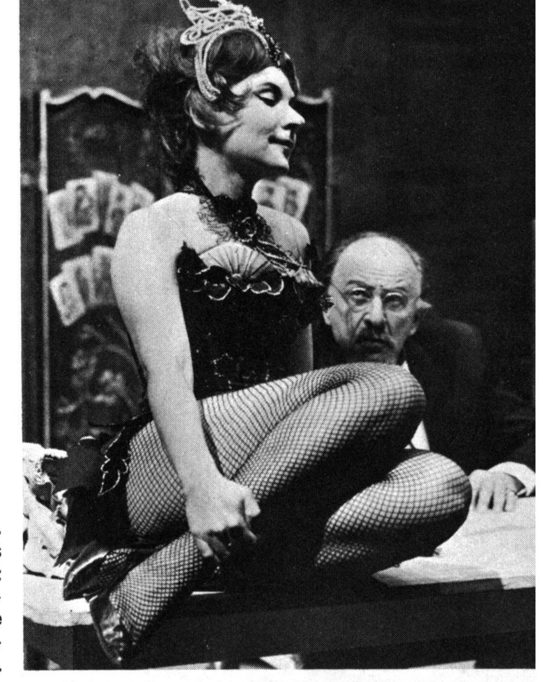
En Allemagne, le régime hitlérien condamne non seulement les artistes israélites, mais encore toute œuvre « décadente », c'est-à-dire moderne. Entre 1919 et 1933,

l'Allemagne a connu une situation totalement différente de la France : la défaite, la misère, l'amertume, ont marqué la création artistique : de là vient le grand style expressionniste allemand qui renouvelle le cinéma avec des films comme *La rue sans joie,* document réaliste et poignant où le monde découvre Greta Garbo, *Le cabinet du Docteur Caligari,* œuvre d'hallucination morbide, *Nosferatu* de Murnau, et tant d'autres. Les dessins de Grosz, le théâtre de Brecht, la musique de Kurt Weill se situent dans cet univers où se mêlent le cynisme et la morale, l'ironie amère, le désenchantement, la révolte, la fascination de la laideur et le goût de la provocation.

Kurt Weill (1900-1950), contemporain de Carl Orff et de Paul Hindemith, symbolise l'esprit de sa génération. Sa musique partie du classicisme adopte simultanément des accents canailles et un ton sophistiqué ; elle pastiche la romance vulgaire, elle est — savamment — crue et débraillée. Trop intellectuelle pour le cabaret et trop « peuple » pour l'opéra, elle échappe aux deux genres mais traduit une réalité humaine. Des œuvres comme « Dreigroschenoper » (L'opéra de quat'sous), « Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny » (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny), « Les sept péchés capitaux » sont des mélodrames volontairement sordides, témoins d'une époque et d'une génération. Cependant, le style de Kurt Weill a influencé durablement le cabaret et la chanson, tant en Europe qu'aux Etats-Unis.

A côté de cet art attaché à l'expressionnisme et à la fantasmagorie, la tradition classique survit en Allemagne avec un Hindemith, un Boris Blacher, etc. Et nous verrons après 1945 qu'elle retrouve ses maîtres dans tous les pays.

Mais pour compléter ce tableau, il est nécessaire de souligner le rôle du jazz, que nous n'avons fait que citer plus haut. L'apparition du jazz en Europe après 1918, est un événement important qui va influencer la musique et le public. Ses origines sont connues, on n'y reviendra pas ici, d'autant plus qu'un résumé de son histoire déborderait de notre sujet. Les chants religieux et profanes (*negro spirituals, gospel songs* d'une part, *plan-*

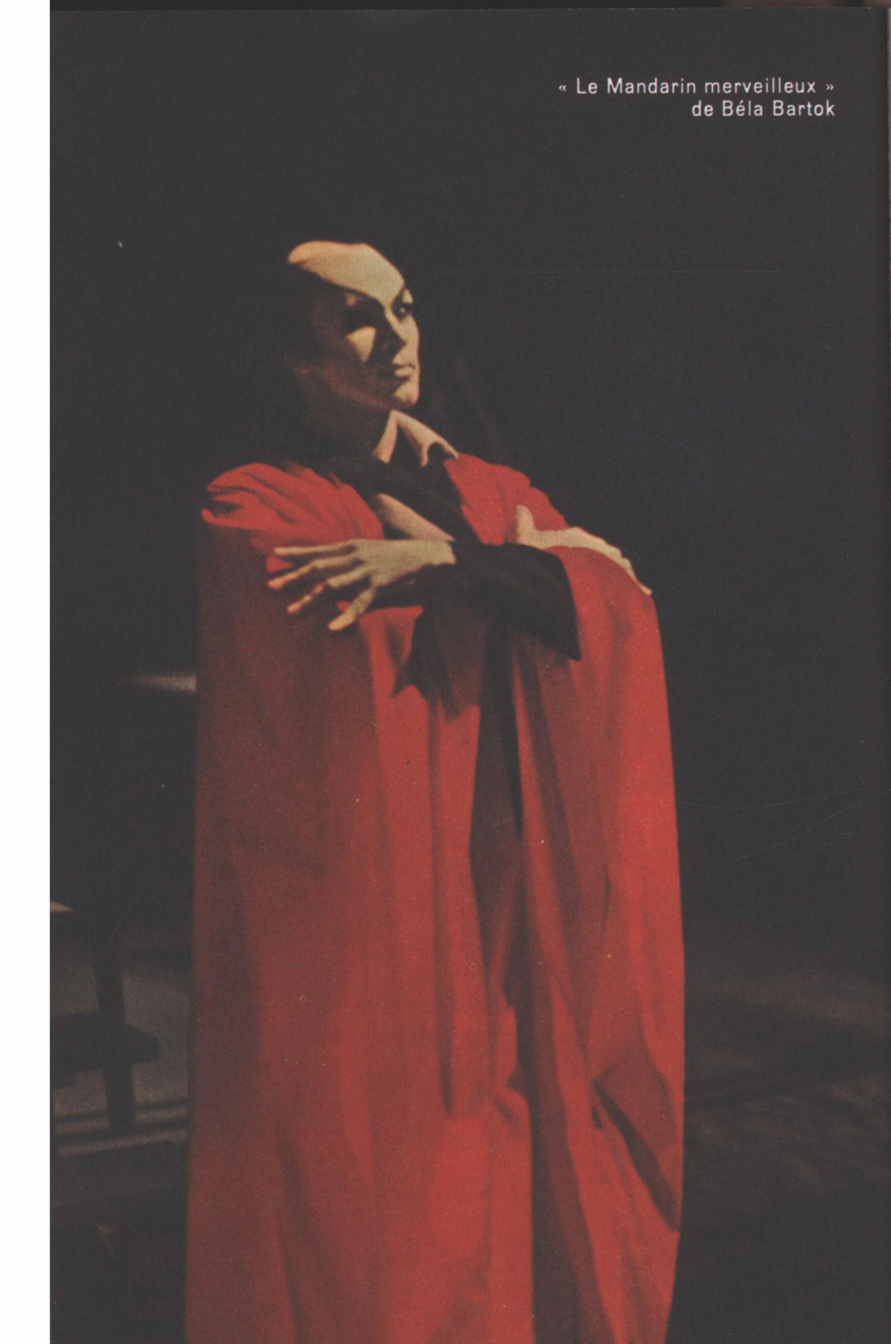


L'opéra au XXe siècle.
Deux œuvres
d'Alban Berg :
« Lulu »
à l'Opéra de Vienne
et « Wozzeck »
au T.R.M. à Bruxelles.



Un concert
à l'Opéra de Vienne.

Arturo Toscanini
dirigeant
une répétition
à New York en 1940.


« Le Mandarin merveilleux »
de Béla Bartok

tation songs, *blues*, d'autre part) que les Noirs des Etats-Unis chantent depuis toujours, s'introduisent dans le monde blanc. Les danses (*rag-time)* s'y ajoutent. Un système harmonique sommaire assure la cohérence de ces chants et danses dont la caractéristique essentielle est de se dérouler sur un canevas rythmique fixe ...Fixe jusqu'à l'obsession, à la frénésie. On y retrouve la vertu incantatoire de la musique primitive, un rythme et des mélodies simples et violentes.

Musique d'instinct, le jazz tire sa force de cette originalité qui le différenciera toujours de la musique « sérieuse » ou savante. Tous les perfectionnements qu'il a connus se sont établis sur la même base immuable ; en d'autres termes, les mélodies, les harmonies et les rythmes du jazz, s'ils ont grandement évolué, n'ont jamais changé de nature. Le jazz s'adresse aux sens, il perd son âme et sa substance s'il devient une musique intellectuelle. En outre il est une musique de solistes et partiellement d'improvisation (*hot*), se renouvelant toujours à partir d'un motif donné. C'est pourquoi la qualité d'inspiration du soliste y est déterminante bien plus que dans la musique classique. A cette perpétuelle création s'oppose le jazz fixé par l'écriture (*straight*) qui, s'il a le mérite de conserver certaines idées heureuses, renonce à la liberté fondamentale du genre.

Art populaire à l'origine, spontané, riche d'invention et d'expression, le jazz a offert au public l'exemple d'une musique essentiellement opposée aux alchimies concertées de l'art savant, par une franchise brutale et une sensualité généreuse. Parmi les personnalités les plus marquantes qui ont donné au jazz sa physionomie avant 1940, on peut citer Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie, Fletcher Henderson, Earl Hines, Sydney Bechet, etc. Depuis les années 1945-50, des styles nouveaux ont tenté d'intellectualiser le jazz : le *be-bop*, puis Thelonius Monk, Charlie Parker et leur école, et plus récemment John Coltrane, lui apportèrent des harmonies et des rythmes plus raffinés. Le *jazz cool*, Miles Davis, Stan Getz, le Modern Jazz Quartet franchissent la frontière et se rapprochent parfois de la musique classique ; cela produit un style séduisant mais souvent

hybride, qui constitue peut-être un danger pour la réalité profonde du jazz. Car il est certain que le jazz élaboré, distingué, frotté de Strawinsky, de Ravel ou de Bach risque de devenir à son tour un art d'esthètes, dépouillé de ses attaches avec les puissantes forces d'inspiration qui ont conditionné son existence.

Il est incontestable que le jazz a imprégné tout l'Occident, et il est significatif que les plus grands musiciens contemporains s'y soient intéressés, non seulement aux Etats-Unis bien entendu, mais également en Europe. Cette influence tient en partie à un élément qui relie de façon flagrante le jazz à la société actuelle : sa rythmique. Les « trois temps » pleins de langueur et d'élégante nonchalance de la valse viennoise avaient marqué plus d'un demi-siècle, depuis les années 1870 jusqu'au lendemain de 1918 — et en musique la valse n'est pas complètement abandonnée. Avec l'irruption du jazz c'est le rythme binaire (deux ou quatre temps) qui va envahir la vie quotidienne, les habitudes, la sensibilité des hommes du XXe siècle. Par leur énergie et leur dynamisme communicatif, les « quatre temps » sont le reflet des rythmes actuels ; ils exercent leur domination mais ils absorbent en retour les « réalités rythmiques » de notre époque : moteurs, soupapes, machines diverses dont la pulsation, bien éloignée de la valse, est très proche du jazz.

Par ailleurs le jazz contient un rythme interne qui lui est caractéristique : la syncope. Celle-ci fut pressentie et pratiquée de tout temps dans la musique populaire comme dans la musique savante à quoi elle apportait un élément d'intensité rythmique ou expressive par le déplacement des accents. (La syncope est une note qui s'énonce sur un temps faible et se prolonge sur un temps fort.) Mais le jazz va lui donner une richesse nouvelle par une utilisation plus systématique qui apporte une accentuation originale à la mélodie. Si le rythme syncopé donne à la musique de jazz sa physionomie particulière, il va aussi influencer une grande partie de la musique classique du XXe siècle ; de nombreux compositeurs l'introduiront dans leurs œuvres comme un élément désormais

naturel du langage musical, auquel notre époque s'est complètement habituée.

Le foisonnement des musiques les plus différentes est sans doute ce qui caractérise le mieux l'entre-deux-guerres. Si une grande diversité se faisait déjà jour avant 1914, cette période paraît aujourd'hui d'un calme relatif pour peu qu'on la compare à l'agitation, à la vitalité, au disparate, aux manifestations simultanées et contradictoires, en un mot à l'abondance de styles que connaît l'Europe entre 1918 et 1940. Cette époque riche mais indiscutablement confuse témoigne d'une qualité qui jamais auparavant ne s'était manifestée avec autant de force : la liberté de création. Jamais la création artistique n'avait été aussi prolifique, aussi individualisée, jamais les styles musicaux ne s'étaient ainsi développés séparément, sans souci de ce qui s'accomplit dans le voisinage. Chaque artiste, chaque œuvre, chaque groupe, est un univers clos, et il en existe des multitudes. Il n'y a plus d'esthétique de groupe ou d'atelier suivant l'ancienne acception. Les voix des grands créateurs en sont parfois même étouffées, par d'autres qui possèdent de plus vastes moyens de diffusion.

La publicité jouant désormais un rôle important dans la diffusion des nouvelles, le public ne sait quelle valeur attribuer à tel ou tel musicien, avant que le temps n'ait fait son tri : car tous sont présents sur la place publique (symbolisée par la presse, la radio, le disque, les festivals etc.) revêtus d'une apparence assez semblable. Comment s'y reconnaître ?

De plus, les écoles ou si l'on préfère, les styles, se partagent le monde musical : tonalité, atonalisme ou polytonalité, néo-classicisme, impressionnisme survivant chez certains, dodécaphonisme chez d'autres, déformations expressionnistes de l'école allemande, sécheresse intellectuelle des strawinskystes, style composite chez beaucoup de jeunes soumis à diverses influences simultanées. La musique se fragmente étonnament et atteint un degré de dispersion qu'elle n'a probablement jamais connu.

Mais ce monde qui s'est développé si rapidement n'aura guère le temps de répondre aux interrogations que l'on

peut se faire, car au milieu de ce bouillonnement d'activité, les portes de la guerre se sont ouvertes, l'Europe mobilise en 1939 et la nuit s'étend sur la musique.

Après 1945...

Il est toujours difficile d'appréhender l'histoire en cours : ses mouvements sont imprévisibles. Il n'existe à nos yeux aucune « cohérence historique » dans les événements qui se sont succédé depuis 1945, mais nos descendants y découvriront vraisemblablement une continuité logique. Aujourd'hui, on ne peut qu'observer une multiplicité de tendances, et parfois de fortes oppositions entre elles.

La seconde guerre mondiale allait provoquer ce que l'on peut appeler la fin d'un monde. Les années antérieures à 1940, en dépit des difficultés de plus en plus dramatiques que l'Europe affrontait sur le plan politique, n'avaient cependant pas manifesté de cassure avec les précédentes. On assistait au terme d'une période qui avait connu des jours meilleurs, on voyait avancer avec inquiétude un avenir qui ne pouvait être rassurant. Ceux qui ont vécu cette époque sont nombreux à avoir ressenti cette réalité historique.

Ensuite, le monde bouleversé dans ses fondements par les dures expériences de 1939 à 1945 ne pourra retrouver ses cadres anciens. Les idées, la morale, les habitudes, une certaine conception de la vie ont changé. Des forces économiques et politiques hier encore inconnues cherchent leur équilibre. Des pays neufs apparaissent, le Tiers Monde affirme son existence, le bloc occidental et le bloc de l'Est, face à face, représentent les deux grands pôles d'attraction issus du conflit ; ils vont imposer à beaucoup de jeunes nations, à des millions d'êtres humains, un choix crucial qui déterminera leur avenir.

Des théories philosophiques réservées avant la guerre à une poignée d'initiés trouvent soudain l'audience inattendue de la nouvelle génération ; Sartre contribue à répandre une philosophie de l'absurde, amère mais courageuse : l'existentialisme. Parallèlement renaissent de

grands élans de foi religieuse, car l'époque oblige à de telles options.

La première bombe atomique lancée sur Hiroshima en 1945 avait frappé les hommes d'une stupeur terrifiée. De 1945 à 1960, les conquêtes de l'aviation et les progrès industriels vont modifier profondément leur existence ; les premières en rendant possibles des échanges ultra-rapides entre tous les points de la terre, les secondes en révolutionnant la vie privée d'abord, certaines données de la vie sociale ensuite. Dans les pays les plus industrialisés, aux Etats-Unis d'abord, en Europe ensuite, apparaît vers la fin des années 50 la « civilisation des loisirs ». Pour la première fois dans l'histoire, le confort, la culture, les vacances, toutes ces « joies de la vie » réservées jusque-là à une mince couche de privilégiés deviennent pour le plus grand nombre un rêve peut-être accessible, bientôt accessible... Et malgré l'avenir inquiétant sur lequel plane la menace nucléaire, le désir général de jouir pleinement de tous les avantages qu'offre une société richement équipée, transforme profondément la mentalité collective. Ce monde surgi des ruines de la guerre, qui est passé en vingt ans de l'épouvante physique et morale à la plus extrême prospérité, ne ressemble plus en rien à celui qui s'était abîmé six ans auparavant dans l'enfer déchaîné par Hitler.

Comment dans une telle situation la conception traditionnelle de la musique aurait-elle pu survivre inchangée ? Pourquoi elle seule aurait-elle échappé aux interrogations fondamentales posées par la littérature, les arts, les sciences ? Comment s'étonner, comme le font certains, du cours parfois inattendu suivi par la musique depuis 1945 ?

Du contexte de l'après-guerre sortira une génération de compositeurs plus graves que leurs prédécesseurs ; et nous allons voir certains d'entre eux, obéissant aux impératifs de l'époque, s'atteler à la plus totale remise en question du langage musical. En France, les musiciens de l'inquiétude succèdent aux musiciens du plaisir : les personnalités d'un Messiaen, d'un Jolivet, d'un Leibowitz, d'un Boulez entre autres.

Olivier Messiaen (né en 1908) prend position sur le

plan religieux et s'affirme comme un musicien catholique. Dans l'apocalypse de son époque il chante sa foi et sa confiance. Ses compositions mêlent assez curieusement un sentiment mystique franciscain, des recherches sonores qui prolongent l'impressionnisme, un recours à la littérature et à la philosophie qui conditionnent son inspiration. Ses pages d'orgue sont remarquables ; ses grandes œuvres telles la « Turangalîla symphonie » ou les « Petites liturgies de la Présence divine » témoignent d'une nature profondément lyrique et effusive ; ses recherches les plus récentes sur le chant des oiseaux et la musique hindoue nourrissent son art d'une étrangeté et d'un exotisme dont la naïveté est souvent nourrie d'une intense poésie.

Pour André Jolivet (né en 1905) que l'on a parfois comparé à Bartok, la musique est d'abord incantation, expression de la religiosité des groupements humains ; son effort tend à lui rendre sa signification antique et élémentaire. De là les titres de ses œuvres : « Danses rituelles », « Incantations », « Cosmogonie ». Dans d'autres pages, comme le Concerto pour piano ou le Concerto pour ondes Martenot, on perçoit une même violence éruptive, un même sens sacral de la musique. Pour ce musicien une seule chose compte : aller à l'essentiel.

Le plus harmonieux, le plus classique et le plus stylé de cette génération est sans doute Daniel Lesur ; mais d'autres jeunes néo-classiques apparaissent tels un Henri Dutilleux. De son côté René Leibowitz, que nous avons vu attaché à redécouvrir *Schoenberg et son école* (titre d'un ouvrage qui a attiré l'attention), exerce durant quelques années une action féconde : il initie à la musique sérielle (négligée depuis trente ans en France où l'on n'était pas mûr psychologiquement pour l'écouter) tout un groupe de musiciens dont sortira Pierre Boulez.

Celui-ci, considéré actuellement comme le créateur le plus représentatif des tendances post-sérielles, mènera le dodécaphonisme jusqu'à une remise en question de tous les éléments constitutifs de la musique : structure, technique instrumentale, signification. Des œuvres comme « Le marteau sans maître » et « Doubles » en témoignent.

En Allemagne, l'activité musicale a repris un essor vi-

goureux ; répondant à une longue tradition, la musique possède des interprètes admirables, des orchestres de premier ordre, des théâtres d'opéra d'un niveau élevé, des compositeurs très savants. Des centres comme Donaueschingen ou Darmstadt réunissent chaque année en sessions d'études et de concerts les représentants les plus actifs des recherches d'avant-garde, cependant que le studio de musique électronique de Cologne permet à un Karlheinz Stockhausen, porte-drapeau de la jeune génération, de se livrer à de fertiles expériences. Du côté classique, on trouve Carl Orff, Werner Egk, Boris Blacher, Wolfgang Fortner, Werner Henze, auxquels on peut joindre l'Autrichien Gottfried von Einem — si toutefois le mot classique peut désormais s'appliquer à ces musiciens nettement modernes mais qui n'abordent pas le domaine de la musique électronique et des expériences post-sérielles[1]. L'esprit de recherche scientifique de l'Allemagne se manifeste dans les deux tendances : l'avant-garde, considérée avec beaucoup de sérieux, progresse résolument ; les musiciens plus conservateurs ne se réfugient pas pour autant dans la routine et explorent systématiquement les possibilités d'écriture et d'expression de l'art musical traditionnel.

On peut mettre à part un Carl Orff (Munich, 1895), personnalité originale, prônée par les uns, dédaignée par les autres : partisan d'un art tout de simplicité dont le contact avec l'auditeur ne doit poser aucun problème, il s'exprime en rythmes élémentaires et puissamment suggestifs, en mélodies nettes qui s'inscrivent dans ces rythmes. Avec des œuvres comme la cantate « Carmina Burana », l'opéra bouffe « Die Kluge » (la Rusée), la tragédie lyrique « Antigone », il réussit à imposer un langage rude, direct, puissant, d'une étonnante simplification, dont le primitivisme est par ailleurs savamment et subtilement reconstitué.

En U.R.S.S., les musiciens assument un rôle et une situation fondamentalement différents de ceux de leurs confrères occidentaux. Leur fonction quasi officielle, qui

---

1. C'est dans cette acception et par opposition à ces musiques que nous utiliserons le terme « classique » dans les pages qui suivent.

s'inscrit dans les rouages du système socialiste, les pousse à envisager leur œuvre sous l'angle de l'efficacité, comme une contribution à la chose publique. Le résultat accuse indéniablement une baisse de qualité ; mais des personnalités comme Dimitri Chostakovitch (1906) puissant symphoniste, génie d'une étonnante profusion inventive, ou Aram Katchaturian (1904) aimable et séduisant folkloriste, réussissent à faire œuvre personnelle dans ces limites. Cependant, si l'U.R.S.S. demeure volontairement à l'écart des recherches esthétiques occidentales, elle ne les ignore pas, et les musiciens soviétiques sont bien informés sur l'évolution générale de leur art. Sauf quelques exceptions (leur nombre augmentera-t-il ? Y aura-t-il des Evtouchenko de la musique ?), ils ne semblent pas tentés par ces expériences.

Aujourd'hui, des compositeurs tels que Joaquin Turina, Oscar Espla, Joaquin Rodrigo, Rodolfo Halffter s'affirment comme les meilleurs valeurs de l'Espagne ; Lutoslawski, Pendeecki, Grazyna Bacewicz, Serocki, Tadeusz Baird celles de la Pologne. En Italie, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Luciano Berio, Riccardo Malipiero, Mario Peragallo, Luigi Nono, Goffredo Petrassi représentent les diverses tendances actuelles.

En Angleterre, c'est Benjamin Britten (1913) qui marque la renaissance de l'opéra national avec « Peter Grimes », « Le viol de Lucrèce », « Billy Budd », « The turn of the crew », « Albert Herring ». Sa personnalité domine sa génération ; son style composite demeure dans la tradition qu'il renouvelle par l'originalité des idées. A côté de lui on citera Peter-Racine Fricker, William Walton, Michael Tippett, Lennox Berkeley, Allan Rawsthorne, Humphrey Searle, etc.

En Belgique, la vie artistique avait été fertilisée entre 1900 et 1914 par l'action courageuse du cercle de la « Libre esthétique » fondé par Octave Maus ; après 1918, l'influence de compositeurs robustes, tel Paul Gilson (1865-1945), ou nuancés, comme Joseph Jongen (1873-1951), a grandement contribué à sortir la musique belge de l'ornière du sous-wagnérisme en l'ouvrant aux réalités de l'époque. Aujourd'hui, un Marcel Poot (1901) et un Jean Absil (1892) représentent le classicisme moderne.

Aux Pays-Bas, les tendances française et germanique se partagent les faveurs des compositeurs. Ceux-ci semblent bénéficier d'un contact assez direct avec le public, qui s'intéresse à la production nationale ; par les concerts et par le disque, il s'établit un évident dialogue entre le compositeur et l'auditeur. C'est sans doute la raison pour laquelle la production demeure dans les limites qui lui permettent d'être entendue sans obstacles insurmontables. Il est vrai que ce problème est l'un des plus obsédants de la musique contemporaine. Des compositeurs comme Henk Badings, Herman Strategier, Marius Flothuis, Hens Henkemans, Ton de Leeuw (celui-ci le plus avancé) en paraissent conscients.

D'autres musiciens européens sont cosmopolites tout naturellement, soit par leur inspiration et leur manière, soit parce que les vicissitudes de l'existence les ont amenés à beaucoup voyager : le Suisse Franck Martin (1892) écrit des oratorios au large souffle, et sa « Petite Symphonie concertante » peut se placer parmi les classiques de l'époque. Le Tchèque Bohuslav Martinu (1890-1959) apparaît comme un grand compositeur original et robuste ; son Concerto pour deux pianos en témoigne.

L'école américaine

La seule étude de la musique américaine nécessiterait un ouvrage distinct ; nous ne ferons qu'en esquisser les grandes lignes. Et tout d'abord il faut citer les plus fortes personnalités d'Amérique latine : Heitor Villa-Lobos (1887-1959), musicien national du Brésil, Carlos Chavez (1899) et Sylvestre Revueltas (1899-1950) au Mexique, Alberto Ginastera (1916) en Argentine ; ceux-ci figurent parmi les premiers qui, fortement inspirés par leurs traditions nationales dont ils expriment véritablement le génie, ont su créer des œuvres de caractère universel.

Aux Etats-Unis s'est développée une vie musicale particulièrement intense ; on y compte de très nombreux compositeurs dont une bonne part a fait ses classes en Europe et souvent auprès d'éminentes personnalités. C'est

ainsi qu'il est impossible d'ignorer le rôle d'une Nadia Boulanger, grand professeur qui reçut à Paris nombre de jeunes musiciens américains ainsi que Strawinsky, Milhaud, Schoenberg, Munch, Monteux, Bartok, Koussevitzki, Serkin, etc., dont le rayonnement ou l'enseignement ont imprégné la génération actuelle, directement ou non. On sait que Bartok par exemple s'est refusé à toute forme d'enseignement, mais son influence n'en fut pas moins profonde.

Un effort considérable de culture populaire est entrepris par les institutions d'enseignement américaines : écoles, collèges et universités possèdent leurs chorales et leurs orchestres. Les concerts-promenades (populaires) sont très répandus. Moins retenus que les Européens par le souci du goût, moins sensibles aux définitions de la « bonne » et de la « mauvaise » musique, les Américains consomment sans doute plus en gourmands qu'en gourmets, mais on peut admirer et estimer leur appétit. A côté de la culture populaire, il existe une intelligentsia qui est en contact avec les mouvements européens et qui, à certains moments reçoit, à d'autres lance la nouveauté.

Les compositeurs américains les plus marquants sont Samuel Barber, Aaron Copland, Lou Harrison, Lukas Foss, Paul Creston, Elliot Carter, Léon Kirchner, Roy Harris, Léonard Bernstein, Giancarlo Menotti. Ils représentent à des degrés divers la réalité américaine sous ses multiples aspects, du conservatisme à l'avant-garde, de la musique la plus facile à la plus intellectuelle. Sans compter un pionnier qui, au début du siècle a contribué à libérer la musique de son pays des démarquages européens : Charles Ives (1874-1954) singulier personnage, prophète ironique et modeste à la manière d'Erik Satie, auquel on doit sans doute la première musique réellement américaine quant à l'esprit et aux sujets traités.

Un Français fixé aux Etats-Unis, Edgard Varèse (1885), s'est consacré à la musique expérimentale (il faut citer aussi Henry Cowell, qui vers les années 30 explorait les sonorités intérieures du piano). Varèse a recherché toute sa vie un renouvellement du langage sonore et des structures de composition musicale. Avec les instruments traditionnels d'abord, puis avec les moyens de l'électro-

nique, il a poursuivi sans relâche son effort et rassemblé autour de lui de nombreux jeunes musiciens.

Enfin il y a le folklore, ou plutôt les folklores ; car les Etats-Unis possèdent une musique ethnique autochtone : la musique indienne, actuellement assez pauvre mais que certains musiciens étudient attentivement, et un folklore importé mais devenu spécifique : le folklore noir, c'est-à-dire le jazz. La musique noire a incontestablement inspiré l'école américaine et, mis à part les compositeurs classiques qui l'utilisent, il faut citer ici ceux qui ont trouvé un style nouveau en faisant la synthèse des deux musiques. Le pionnier en fut George Gershwin (1898-1937), ignoré par les mélomanes « avertis » et tout aussi mal compris par les puristes du jazz qui virent en lui un représentant du pseudo-jazz commercial. Mais Gershwin, en fait, est le premier à avoir créé un art typiquement populaire et national, tenant compte de la réalité blanche et noire de son pays. Ses œuvres, rattachées malgré tout à la culture occidentale, sont pétries de rythmes et de chants noirs (et pas nécessairement de jazz). Il a ouvert une voie dans laquelle sa mort prématurée l'a empêché de donner sa mesure. Son successeur direct est aujourd'hui Léonard Bernstein qui écrit des *musical* (comédies musicales), genre essentiellement américain, sans équivalent dans la culture européenne en ce sens que, mélange d'opéra, d'opérette, de ballet et de comédie, il peut aborder dans un langage musical familier au public les sujets les plus importants de la vie américaine. Pour Gershwin, ce fut « Porgy and Bess » ; pour Bernstein, « West side story ».

S'il fallait caractériser la vie musicale aux Etats-Unis, on pourrait dire que les compositeurs y écrivent des œuvres fonctionnelles, c'est-à-dire avant tout destinées à être jouées, entendues et appréciées par un large public ; elles participent pleinement à la culture générale, et sont donc dans l'ensemble plus accessibles à l'auditeur que leurs équivalents en Europe. A cet égard, les ambitions de la musique américaine sont assez comparables à celles de la musique soviétique (et le rapprochement est significatif) ; la différence tient à ce que les musiciens américains sont plus libres dans leur démarche esthétique ;

l'ambiance de compétition qui les entoure, susceptible de prendre dans les plus mauvais cas une allure franchement commerciale, leur permet par le même fait une activité où les débouchés sont multiples, un champ d'action et des moyens sans limites. Sur un terrain aussi fertile, tous les espoirs sont permis.

Un nouveau monde sonore

Deux techniques nouvelles sont venues s'ajouter aux recherches pourtant fertiles de la musique classique : la musique concrète et la musique électronique. En quoi consistent-elles ? La musique concrète est obtenue par l'enregistrement sur bande magnétique de bruits et de sons, c'est-à-dire d'objets sonores concrets. La manipulation des sons ainsi enregistrés (accélération, ralenti, rétrogradation, surimpression, répétition, déformations diverses) et leur montage selon les principes structuraux de l'œuvre musicale (phrases, motifs, rythmes, périodes, nuances, etc.) les rattache à la musique, d'où leur nom. A partir de ces matériaux sonores renouvelés, la musique concrète doit ses premières manifestations les plus significatives à Pierre Schaeffer qui en fut le pionnier et à Pierre Henry, le premier étant le technicien, l'autre l'artiste.

En 1950, une production marquante, la « Symphonie pour un homme seul », révélait au public la musique concrète : aux côtés de l'équipe Schaeffer-Henry, le chorégraphe Maurice Béjart y imposait son style audacieux. L'alliance de cette musique jamais encore entendue et d'une chorégraphie à la fois réaliste et violemment expressionniste fit sensation. L'ensemble pourtant n'était pas sans rappeler certaines grandes réussites d'avant-guerre (Weill et Brecht, les ballets Jooss).

Premier en date des instruments électroniques, le *Martenot* (du nom de son inventeur) est né en 1928. Il se présentait pratiquement comme un petit harmonium dont les sonorités, douces ou très puissantes, étaient produites par des oscillateurs électriques réglés par l'utilisation du clavier (cf. le Concerto pour ondes Martenot

et orchestre d'André Jolivet). La musique électronique prend sa source dans les mêmes oscillateurs électriques ou générateurs, qui produisent des « sons purs » (sinusoïdaux). Ces sons, enregistrés sur bande à leur sortie servent de « matériau sonore » de base et sont soumis aux mêmes manipulations que les sons concrets. Ils ouvrent donc un champ d'expériences et de possibilités créatrices plus larges que le Martenot, qui n'eut d'ailleurs jamais cette ambition mais le mérite d'apporter à la musique un nouvel instrument basé sur l'électronique. Les sons enregistrés de la musique électronique peuvent être modifiés en timbre par l'adjonction de fréquences dites « harmoniques » qui en varient considérablement la couleur, l'intensité, le caractère. Le découpage de la bande magnétique peut multiplier à l'infini les effets selon l'imagination du compositeur-technicien, nouveau personnage dans l'évolution de la musique, à qui est imparti de « faire une œuvre » comme le peintre « fait un tableau », c'est-à-dire qu'une fois terminée, la production n'a plus besoin d'interprètes et reflète exactement le dessein de son auteur.

L'électronique, il faut le souligner, n'est pas une esthétique, mais une technique, qui a ouvert un monde sonore dont il appartient aux compositeurs de faire un monde musical. La découverte de la musique concrète et électronique apporte en tout état de cause un élément neuf, dont bien des compositeurs ont rêvé depuis toujours ; elle rend possible un fantastique sonore qu'aucun moyen traditionnel n'avait pu obtenir. Ni Berlioz, ni Wagner, ni Gluck ou Lully n'étaient parvenus à dépasser les moyens somme toute limités que leur offraient les lois du langage musical et les instruments mis à leur disposition. Il est permis de croire qu'ils auraient utilisé l'électronique avec empressement si la science de leur temps l'avait proposée à leur génie inventif.

Dans le domaine de la musique concrète et électronique, des musiciens comme Henri Pousseur, très actif en Belgique, Todd Dockstader aux Etats-Unis, le Grec Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert en Allemagne, figurent parmi les plus actifs chercheurs. « Orphée » de Pierre Henry, « Rimes pour différentes

sources sonores » de Pousseur, « Gesang der Jüglinge » de Stockhausen, « Omaggio a Emilio Vedova » de Nono sont, avec la « Symphonie pour un homme seul » devenu le classique du genre, les productions les plus intéressantes d'un langage qui est encore — et c'est là chose normale — au stade expérimental[1].

La musique nouvelle et son public

En ce qui concerne les rapports entre la musique contemporaine et le public, il faut relever un fait : l'évolution impose à ce dernier un effort et un rythme qu'il n'accepte que plus ou moins selon les pays, les générations et les degrés de formation. Cette évolution, que beaucoup admettent et parfois même exigent de la plupart des disciplines artistiques, ils ont tendance à la refuser dès qu'il s'agit de la musique. Cela vient de ce que la musique a beau être une des grandes nourritures de l'esprit, elle n'en est pas moins une « distraction » au sens le plus élevé du terme. En musique on aime pour cette raison les lieux familiers, les endroits connus, en d'autres termes les œuvres qui promettent le plaisir plus que la surprise, la détente plus que l'effort. D'où notre résistance si fréquente aux propositions des musiciens lorsqu'ils visent à remettre en question le langage musical et présentent des œuvres où tout est énigme : ces terres vierges nous semblent arides. Aujourd'hui nous traversons incontestablement, dans ce domaine, une période de profond malaise. Pour éclairer le problème, on pourrait essayer de définir les mots d'ordre qui régissent l'avant-garde musicale et rassemblent la plupart des compositeurs engagés dans la recherche expérimentale :

1. La notion traditionnelle du *discours musical* a vécu.

---

1. C'est avec une relative brièveté que la musique contemporaine a été évoquée ici, compte tenu des proportions générales de l'ouvrage. Il va de soi cependant que, pour notre génération, l'importance du sujet justifie une étude plus vaste et plus détaillée. C'est ce que nous entreprendrons dans un volume à paraître dans cette même collection et qui relatera « L'aventure musicale du XXe siècle ».

La musique s'organise en vertu d'un *espace sonore* libre de toute convention (développement, répétitions, etc.). Cet espace permet une création spontanée à chaque moment. Debussy a donné l'exemple d'une « forme ouverte » qui permet à un motif d'engendrer un autre motif sans recours à un schéma préétabli. Dans l'espace sonore, les sons se meuvent comme les lignes, les couleurs ou les volumes d'une toile abstraite.

2. Le domaine sonore s'est considérablement amplifié. Aux instruments traditionnels de l'orchestre dont on avait exploité les moindres possibilités s'ajoutent à présent les musiques concrète et électronique. Le vocabulaire sonore à lui seul offre aux jeunes compositeurs un champ d'exploration fructueux.

3. La musique n'est plus destinée à véhiculer un état d'âme, ni à plus forte raison à le faire naître chez l'auditeur. Elle est considérée comme un phénomène spécifique, géométrie ou architecture, comme un objet dans l'espace, comme un univers clos avec ses perspectives, ses reliefs, ses lumières et ses contours. Cette musique « dépassionnée » s'est affranchie de la dialectique du sentiment. Les compositeurs soulignent d'ailleurs l'orientation essentiellement théorique de leurs préoccupations dans les titres de leurs œuvres : « Structures », « Mobiles », « Mesure du temps », etc.

4. De plus il existe une *musique aléatoire* dont l'exécution est plus ou moins libérée des contraintes inhérentes à toute musique écrite : dans ce but plusieurs instrumentistes jouent à des vitesses différentes afin d'obtenir à chaque exécution un ensemble différent ; ou bien ils choisissent un ordre de déroulement variant à chaque fois pour plusieurs séquences, et ainsi de suite. Le but poursuivi est toujours d'échapper à l'exécution fixée — donc figée — définitivement.

Il est bien évident que l'on ne peut juger une toile abstraite en essayant d'y découvrir une forme au hasard des géométries qui s'offrent à la vue, un peu comme on trouve un profil humain dans le dessin capricieux d'un nuage. De la même façon il est inutile — et assez irritant — d'essayer de « comprendre » la musique nouvelle en utilisant les critères du langage connu. Elle ne peut que

paraître hideuse, déformée, inintelligible. Le plus grand effort consiste à appréhender un phénomène neuf sans préjugés, et sans souvenirs. Nous sommes exactement arrivés à ce point aujourd'hui.

Musique et culture d'aujourd'hui

Notre génération découvre un étrange paradoxe : celui de la culture musicale. Il est en effet fréquent de voir un homme « cultivé » avouer son inculture en musique sans aucune gêne, alors qu'il ne souffrirait pas d'être pris en flagrant délit d'ignorance en matière de théâtre, de peinture ou de littérature. Imaginons un intellectuel obligé de convenir qu'il ne connaît ni Molière, ni Vermeer de Delft, qu'il ignore le nom de Montherlant ou la signification du Théâtre libre d'Antoine. Impensable. Mais le même homme avoue spontanément qu'il confond tel concerto de Mozart et de Bach, qu'il n'entend pas ce qui différencie le romantisme du classicisme, etc. N'y a-t-il pas là un phénomène troublant ? En fait, cette singularité se marque surtout dans les pays latins ; la culture y est devenue peu à peu exclusivement littéraire et l'éducation musicale y a perdu sa place, contrairement à ce qui se pratiquait depuis l'Antiquité, et qui se pratique aujourd'hui encore dans la plupart des pays anglo-saxons et germaniques[1].

On assiste d'ailleurs depuis quelques années à un très considérable effort pour combler cette lacune, pour familiariser le public avec la musique et la réintroduire dans la culture générale. Car le paradoxe c'est que l'immense diffusion que connaît actuellement la musique, grâce aux moyens nouveaux qui sont à sa disposition, permet de la répandre d'emblée dans toutes les couches de la société. Il se produit une formidable « imprégnation » du public par la musique. Mais le problème surgit

1. Chez nous, la musique n'a peut-être représenté pour trop de générations que la « leçon de piano » des filles de famille bourgeoise ; elle s'est finalement associée, dans notre mentalité collective, aux travaux d'aiguille et à la tapisserie au petit point.

aussitôt : cette diffusion s'opérant à l'aveuglette et inévitablement sans méthode, puisqu'elle est le fait des firmes de disques, de la radio, de la télévision, du cinéma, lesquels n'ont jamais eu pour tâche principale de sérier, d'ordonner et de faire connaître la *bonne* musique, on en arrive à ce que n'importe quelle musique touche, n'importe comment, n'importe quel public. Il s'agit donc de mettre de l'ordre dans ce déferlement.

C'est à quoi s'emploient les éducateurs, les commentateurs de radio qui cherchent à définir leur public et à le rassembler ; c'est surtout le rôle important dévolu aux Jeunesses Musicales, mouvement international d'éducation musicale par tous les moyens : concerts, pratique collective, séminaires, discussions, rassemblements internationaux etc. En amenant la jeune génération à rechercher non plus une aimable distraction sans conséquences, mais l'effort qui produit une culture véritable, les Jeunesses Musicales préparent continuellement le public à venir, pour qui la musique aura plus de prix.

Ceci représente certainement la tâche la plus urgente dans une société soumise journellement à des flots de musique, et généralement (à l'exception de quelques mélomanes avertis) peu préparée à la recevoir ; d'où évidemment la vogue excessive de musiques populaires ou nettement vulgaires, proposées aux oreilles et aux esprits sans défense à une dose cinquante ou cent fois supérieure à ce qu'elle était avant 1940, ce qui leur donne dans l'opinion publique une importance démesurée.

Une comparaison assez frappante a déjà été utilisée, qui indique combien l'aspect de la vie et le sens des valeurs ont changé : un Liszt ou une Sarah Bernhardt au sommet de leur gloire se produisaient devant cinq cents ou mille personnes en un lieu déterminé d'où rayonnait leur renommée. Quelques privilégiés pouvaient les voir et les entendre. Aujourd'hui un artiste même médiocre, paré du titre de « vedette » (si ce n'est pas d'« idole ») peut toucher d'un seul coup, par une chaîne de télévision américaine ou par l'Eurovision, plus de cent millions de spectateurs. Sans compter les disques qui introduisent sa présence sonore dans tous les foyers. Comment ne pas

évaluer à son poids de responsabilités cette puissance considérable ?

Peut-on comparer la place et l'influence de la musique dans la société actuelle avec ce qu'elle fut dans le passé, il y a cent, mille ou trois mille ans ? Non si l'on mesure combien la musique s'est transformée en matière, en esprit, et en tant que fonction. Oui cependant, si l'on considère que la musique religieuse d'aujourd'hui est la même qu'il y a vingt siècles, que son pouvoir n'a pas varié et que, en dépit de ses profonds bouleversements, les hommes demandent encore et toujours à la musique profane d'être une magie, un monde où ils situent l'idéal de leur imagination, de leurs sentiments, de toute leur vie invisible. En un mot comme en cent, ils lui demandent de leur faire du bien, et la musique n'a jamais failli à cette mission de représenter le lieu sublime des aspirations humaines.

Au terme de ce livre il nous faut répéter, ce qui aura sans doute pu apparaître dans les pages précédentes, que la musique n'est pas et n'a jamais été une création gratuite, arbitraire, sans racines ni justification profonde. Une époque produit toujours une musique à son image, une musique qui, tout comme les autres arts, en est une émanation directe. Dans les civilisations de l'Antiquité et du Moyen Age, la musique reflétait une puissante réalité spirituelle. A la Renaissance, elle reflète un mode de vie, une réalité sociale dont elle constitue un des visages. Au XVIIIe siècle, elle reflète une réalité philosophique qui à ce moment délimite l'univers de la pensée où toute activité s'inscrit naturellement ; les hommes admettent cet ordre imaginé par leurs philosophes et la musique en traduit l'équilibre rassurant, la clarté, les limites. Au XIXe siècle, la musique reflète — passionnément — une réalité humaine, un monde d'idées tumultueux, une ère nouvelle, c'est-à-dire les phénomènes les plus évidents du moment.

Mais aujourd'hui, dira-t-on, est-il vrai que la musique reflète une fois encore le caractère profond de notre société ? Bien qu'il n'y paraisse pas toujours, c'est pourtant évident. On va tenter de l'expliquer brièvement :

l'évolution rapide de la musique dans tous les sens a provoqué le légitime désarroi du public, qui aimerait savoir quelle est la musique qui représente réellement le XXe siècle, quelle est la musique « valable ». Des dernières recherches de l'électronique aux œuvres des plus rigoureux post-weberniens, en passant par les tenants du formalisme proposé par Strawinsky ou d'un romantisme à la Prokofiev, il y a vingt types de musique qui tirent à hue et à dia, et qui sont pourtant bien toutes de notre époque. La réponse se trouve précisément dans ce disparate : car il accuse, il traduit, il reflète très fidèlement le disparate d'un moment de l'histoire où les idées les plus avancées s'opposent — et combien violemment parfois — à d'autres d'autant plus farouchement conservatrices que l'avant-garde est agressive. Aujourd'hui comme jamais, l'avenir cohabite avec le passé : télévision, relais par satellites, aventures des cosmonautes, applications de l'énergie nucléaire, tout cela voisine avec des méthodes anciennes, des modes de vie dont nous ne voyons pas encore combien ils sont dépassés, des organisations sociales quasiment féodales, des préjugés tenaces. L'étroitesse d'esprit ne désarme pas devant l'élargissement de l'univers, et le tout coexiste dans un brassage incroyable d'éléments qui forment finalement le bariolage de notre seconde moitié du XXe siècle.

C'est pourquoi l'on dira sans réserves que les expériences électroniques sont le reflet naturel des réalités scientifiques de notre temps : le désir de trouver un nouveau langage musical n'est pas plus extraordinaire que le fait d'avoir trouvé une nouvelle technique architecturale qui plante d'immenses immeubles sur des pilotis, renversant les notions traditionnelles d'assises ; il n'est pas plus insolite d'écouter des assemblages de sons non-figuratifs que de regarder sur un écran une scène qui se passe — ou qui s'est passée — à des centaines de kilomètres. Notre vie se transforme comme elle ne l'a encore jamais fait. Si l'on admet cela, on admettra du moins en principe, que ces transformations se répercutent dans tous les domaines. La réalité de la recherche intellectuelle s'inscrit dans l'avant-garde ; la réalité sociale s'inscrit par exemple dans « Porgy and Bess » ou « West side

story », qui traduisent en langage lyrique de graves inquiétudes propres à l'homme d'aujourd'hui dans un pays donné. Quant à l'art non engagé, pur effort de l'esprit, il est une réalité aussi vivante que l'art engagé, même si celui-ci suscite plus aisément le choc des idées dans la mesure où il s'attaque à un problème humain qu'on ne peut éluder.

L'énigme de la musique nouvelle c'est que nul ne sait quel genre « demeurera » ou prendra le dessus, ni même si la multiplicité des langages et des styles actuels ne va pas se maintenir. Une tendance l'emportera-t-elle ? La musique qui gagnera cette lutte sera-t-elle la plus désincarnée, la plus aride, la plus scientifique, ce qui prouverait qu'elle répond à un besoin durable ? Ou au contraire sera-t-elle la plus facile, la plus directe, parce qu'on voudra s'y baigner dans l'oubli d'une vie difficile ? De toute façon elle ne sera demain pas plus gratuite ou arbitraire qu'hier : elle correspondra à un besoin que nous ne pouvons encore clairement discerner.

L'énigme que représente aujourd'hui l'avenir de la musique n'empêche pas que le chant grégorien, Monteverdi, Bach, Mozart, Chopin et tant d'autres soient inscrits dans notre univers de culture. Cela prouve seulement — chose merveilleuse — que la culture musicale comprend des valeurs permanentes, inaccessibles aux atteintes des modes et des siècles.

Si l'époque de la désintégration de l'atome a vu se produire la désintégration de tant de valeurs reconnues et l'éclatement de tant de cadres traditionnels, si l'art contemporain répudie dix siècles d'évolution pour repartir de zéro, il va de soi que nous aurons besoin de patience pour attendre les premiers résultats de cette formidable aventure qui commence sous nos yeux.

A nouveau dans l'histoire, voici un recommencement.

LES DEMENTIS DE L'HISTOIRE

XVII[e] siècle : *Les sens sont devenus fous et c'est le résultat qu'obtiennent tous ces faiseurs de neuf qui jour et nuit s'escriment sur les instruments à chercher des effets nouveaux. Les règles qui en découlent rendent la musique moderne désagréable à l'oreille.*

Chanoine Artusi (1545-1613)
(Sur les Madrigaux de Monteverdi)

XVIII[e] siècle : *Je dis que M. Rameau a rendu ses accompagnements si confus, si chargés, si fréquents, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel des divers instruments pendant l'exécution de ses opéras, qu'on aurait tant de plaisir à entendre s'ils étourdissaient un peu moins les oreilles.*

Jean-Jacques Rousseau

XIX[e] siècle : *L'étonnant succès des symphonies de Beethoven est d'un exemple dangereux pour l'art musical. On croit produire de l'effet en prodiguant les dissonances les plus barbares et en employant avec fracas tous les instruments de l'orchestre. Hélas ! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille sans parler au cœur.*

Journal « Les tablettes de Polymnie » (1810)

XX[e] siècle : *L'orchestre ne s'emploie guère à l'alliance de timbres agréables. Sans intérêt pour l'esprit, il est presque toujours sans charme pour l'oreille. Aucun n'est mieux qualifié que M. Debussy pour présider à la décomposition de notre art (...) ; un tel art est malsain et malfaisant, il contient des germes non pas de vie et de progrès mais de décadence et de mort.*

Camille Bellaigue
Revue des Deux-Mondes, 1902,
(Création de « Pelléas et Mélisande »)

LES POINTS

	LE MONDE	LA MUSIQUE
3 000 à 1 000 av. J.-C.	Sumer Les Egyptiens, les pyramides Les Hébreux, le Roi David	Flûtes, harpes, lyres Harpes, trompettes Flûtes, harpes, cithares
1 000 à 500 av. J.-C.	Les Grecs, Pythagore Les Etrusques	Cérémonies, Jeux, Danses Le premier orgue
500 à 0.	Empire d'Alexandre Rome conquiert la Grèce	Grandes hymnes grecques
1 à 500	Rome : le Colisée Arènes de Nîmes, le Pont du Gard	Musique byzantine Diffusion du chant d'église en Occident
500 à 1000	Mérovingiens et Carolingiens	Grégoire le Grand Neumes, Tropes Traité de Hucbald
1000 à 1300	Première croisade Chanson de Roland Notre-Dame de Paris Dante	Léonin, Pérotin Tristan et Iseult Jeu de Robin et Marion Polyphonie, trouvères
1300 à 1400	Pétrarque Giotto Guerre de Cent ans	Ars Nova Messe de Machaut Roman de Fauvel
1400 à 1500	Azincourt Jeanne d'Arc Venise : Palais des Doges Villon, Botticelli, Vinci Christophe Colomb	Ecole Bourguignonne Dufay, Ockeghem Josquin des Prés
1500 à 1600	Luther, François 1er Châteaux de la Loire Shakespeare, Brueghel Concile de Trente	Palestrina, Lassus Grandes polyphonies vocales

DE REPERE

	LE MONDE	LA MUSIQUE
1600 à 1700	Descartes, Rembrandt Louis XIV et sa cour Milton, Calderon Racine, Molière, La Fontaine	L'Opéra, Monteverdi Lully Musique instrumentale Grand style baroque
1700 à 1800	L'Encyclopédie, Voltaire Goethe, Rousseau Frédéric le Grand Louis XV, Louis XVI Révolution française	Bach, Rameau, Haendel Gluck, Mozart, Haydn Opera buffa Grand style classique Le rococo
1800 à 1900	Napoléon, Victor Hugo IIe République, Daumier Delacroix Napoléon III, Rimbaud, Baudelaire IIIe République La photo, le cinéma, le téléphone	Beethoven, Schubert Chopin, Wagner Ecole romantique Ecoles nationales Naissance Strauss Debussy, Strawinsky Ravel, Fauré
1900 à 1940	Ballets Diaghilev Picasso, Modigliani, Klee Le jazz Révolution russe Influence de Paris Le disque, la radio	1902 : « Pelléas et Mélisande » 1913 : « Le Sacre du Printemps » 1924 : pièces sérielles de Schönberg Gershwin, les « Six » Berg, Webern, Bartok
Après 1945	L'énergie nucléaire La télévision Les cosmonautes Satellites terrestres	Musique concrète et électronique Musique aléatoire Les post-sériels : Stockhausen, Boulez Ballets nouveau style : Robbins, Béjart

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Brelet, Gisèle : *Esthétique et création musicale,* Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

Chailley, Jacques : *La musique médiévale,* Paris, Ed. du Coudrier, 1951.

Chantavoine, Jean : *Petit Guide de l'auditeur de musique :* Cent opéras célèbres. Paris, Ed. Plon. Coll. Amour de la musique, 1948.

Collaer, Paul : *La musique moderne,* Bruxelles, Ed. Elsevier, 1955.

Colling, Alfred : *Musique et spiritualité,* Paris, Plon, 1941.

De Candé, Roland : *Dictionnaire de musique,* Paris, Ed. du Seuil, 1961.

Dufourcq, Norbert : *Petite histoire de la musique,* Paris, Larousse, 1961.

Dumesnil, René : *L'opéra et l'opéra-comique,* Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1947.

Einstein, Alfred : *Mozart,* Ed. Desclée de Brouwer, 1954.

Hodeir, André : *Les formes de la musique,* Paris, Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? », 1951.

Ludwig, Emil : *Beethoven,* Paris, Flammarion, 1957.

Manuel, Roland : *Plaisir de la musique,* 3 vol., Paris, Ed. du Seuil.

Merlin, Olivier : *Le bel canto,* Paris, Julliard, 1961.

Michaut, Pierre : *Histoire du Ballet,* Paris, Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? » N° 177. 1948.

Mistler, Jean : *A Bayreuth avec Richard Wagner,* Paris, Hachette, 1960.

Rostand, Claude : *Petit guide de l'auditeur de musique :* Les chefs-d'œuvre du piano. Paris, Plon. Coll. Amour de la musique, 1950.

Stuckenschmidt, H.H. : *Musique nouvelle,* Paris, Correa, 1956.

Samuel, Claude : *Panorama de l'art musical contemporain,* Paris, Ed. Gallimard, 1962.

Seroff, Victor : *Le groupe des cinq,* Paris, Plon. Coll. Amour de la musique, 1949.

Wiora, Walter : *Les quatre âges de la musique,* Petite Bibl. Payot, Paris, 1963.

Ouvrages collectifs : *Larousse de la musique,* 2 vol., 1957. *La musique des origines à nos jours,* Larousse, 1946. Collection « Solfèges », (Biographies), Ed. du Seuil, Paris.

INDEX

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

SOURCES DE L'ICONOGRAPHIE

Les illustrations hors-texte ont pour origine : Viollet : pl. 1. — Giraudon : pl. 2, 5, 7, 8, 10, 11, 14-15, 16-17, 19 et in-texte p. 23, 139 ; (Alinari) 3 ; (Anderson) 12, 13 ; (Brogi) 13. — Himer Verlag : pl. 4 — Dumas Satigny : pl. 6. — Bulloz : pl. 9, 21 et in-texte p. 60. — A.C.L. : pl. 9, 16, 17. — Ambassade de France : pl. 18, 24. — Ambassade d'Autriche : pl. 20, 22, 23, 25, 29, 30. — Disques CBS : pl. 25. — Kayaert : pl. 26-27, 29, 32. — Studio Lipnitzki : pl. 28. — Keystone : pl. 31. — B.N. : in-texte p. 99.

Nous remercions Monsieur Robert Finck qui a gracieusement mis à notre disposition le document de couverture, ainsi que les disques CBS et les Ambassades d'Autriche et de France qui nous ont fourni les documents provenant de leurs archives.

Les photos des planches de hors-texte 26-27 ont été prises lors des représentations données à Bruxelles au T.R.M. Opéra National : pl. 26-27 : LES NOCES de Strawinsky, ballet et chorégraphie de Maurice Béjart, présenté par le Ballet du XXe siècle. Les costumes sont de Joëlle Roustand et le décor de Roger Bernard.
Pl. 32 : LE MANDARIN MERVEILLEUX de Béla Bartok avec Germinal Cassado. Créé par l'Opéra de Belgrade, la chorégraphie est de Dimitri Parlic, les costumes et le décor sont de Ristic.

Les œuvres ci-dessous appartiennent aux collections des musées suivants : PARIS, musée du Louvre : pl. 2, 3, 10. — Bibliothèque de l'Arsenal : pl. 6-7, 8. — VERSAILLES, Château : pl. 18-19, 21 — DOUAI, musée Municipal : pl. 9. — TOURS, musée des Beaux-Arts : pl. 14-15. — PERPIGNAN, musée des Beaux-Arts : pl. 11. — SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, musée Municipal : pl. 16-17. — LONDRES, National Gallery : pl. 12. — BRUXELLES, Conservatoire de Musique, Musée Instrumental : pl. 16, 17. — ANVERS, Musée Royal des Beaux-Arts : pl. 9.

TABLE DES MATIERES

DES PRESSES DE GERARD & Co,
65, rue de Limbourg, Verviers (Belgique)



Histoire universelle

en 12 tomes

Une série d'ouvrages indispensables aux étudiants et à tous les amateurs d'Histoire.





(suite de la page 4 de couverture.)
Au style roman, correspond la monodie grégorienne ; au gothique, la polyphonie. L'âge baroque produit l'opéra. A mesure que la civilisation progresse, les genres prolifèrent et de grands compositeurs s'affirment. Le romantisme, en libérant le sentiment individuel, apporte à la musique des moyens d'expressions nouveaux qui, à leur tour, se modifieront successivement sous le choc de deux guerres mondiales, puis avec l'avènement de l'ère atomique.
Ainsi, nous découvrons avec Jacques Stehman que « la musique n'est pas et n'a jamais été une création gratuite, arbitraire, sans racines ni justification profondes » et, qu'à ce titre, elle s'impose à l'attention de tout homme cultivé comme un permanent écho des réalités de la vie.

JACQUES STEHMAN est né à Bruxelles en 1912. De 1927 à 1933, études au Conservatoire Royal de Bruxelles. Entre 1933 et 1939, il fait partie de groupes de jazz, participe aux activités d'un cabaret littéraire. Il publie deux revues musicales et se produit en récitals de piano.
Après l'interruption de 1939 à 1944, reprend une activité centrée sur la critique et la composition. Diverses musiques de scène et de film. Parmi ses œuvres : « Symphonie de Poche », « Concerto de piano », « Suite pour cordes », un ballet « Le Bal des Ambassadeurs », musique pour « Christophe Colomb » de Ch. Bertin, Prix Italia 1953.
Critique dans la presse écrite et à la radio-télévision, son émission hebdomadaire, la « Tribune du Discophile », est depuis 1951 une des grandes réussites de la radio belge. Jacques Stehman anime également les commentaires du Concours Musical Reine Elisabeth, les présentations d'œuvres ou d'interprètes, etc...
Il est actuellement professeur d'harmonie pratique au Conservatoire de Bruxelles, professeur d'histoire de la musique à l'Ecole Supérieure d'Arts décoratifs de la Cambre et à l'Institut pour Journalistes de Belgique, vice-président des Jeunesses musicales de Belgique et membre de la Société Belge de Musicologie.

Qu'est-ce que la musique ? Quelle place a-t-elle occupée, quelles formes a-t-elle revêtues à chaque étape de son évolution ? En quoi a-t-elle toujours reflété les aspirations et les réalités contemporaines ? Dans quelles voies s'engage-t-elle aujourd'hui ? Un musicologue averti envisage ces problèmes dans une vaste perspective, qui les éclaire d'un jour nouveau.

« Une lacune de nombreuses Histoires de l'Art est d'ignorer la musique, tout comme une lacune de certaines Histoires de la Musique est d'isoler le phénomène musical d'un monde où il fut toujours intégré... C'est pourquoi il nous a paru utile de rappeler, pour chaque époque, les liens qui unissent la musique aux autres arts et à la vie ». Partant de ce point de vue, l'auteur étudie son sujet dans le contexte général de l'histoire. Son ouvrage, évitant par là l'écueil de la sécheresse, apparaît comme une biographie passionnante qui nous livre à la fois le visage et le message de la musique, tels que notre civilisation les a façonnés à travers plus de deux millénaires. Car si le langage musical est inhérent à l'homme de tous les pays et de tous les temps, l'Europe a eu le mérite, en le codifiant, de le rendre universellement communicable. Religieux à l'origine, ce langage s'étend peu à peu au monde profane ; la musique devient une science, puis un art, et évolue parallèlement aux autres manifestations de l'esprit humain. (Suite en page 3 de couverture.)

marabout université

Bibliothèque - Publication hebdomadaire N° 65/1 ★★★